



POLITECNICO DI MILANO

Facoltà di Architettura
Corso di Laurea in Architettura degli Interni

VERONA:

INTERVENTI DI MUSEALIZZAZIONE E RIDEFINIZIONE SPAZIALE DEL VOLUME DEL
TEATRO ROMANO

Relatore	Prof. Pier Federico Mauro Caliarì
Correlatori	Prof. Francesco Leoni Arch. Samuele Ossola Arch. Alessia Chiapperino
Tesi di Laurea di	Sara Bosio 766461 Fabrizio Ceruti 762076
Anno Accademico	2011-2012

INDICE

ABSTRACT

PARTE 1. LA CITTÀ DI VERONA

1. L'urbanistica di Verona

1.1. Verona Pre-Romana

1.2. Verona Romana

1.2.1. Il villaggio sul colle

1.2.2. La rifondazione della città

1.2.3. Verona nell'età imperiale

2. Monumenti di Verona Romana

3. Memoria di Verona Romana e del Teatro attraverso l'iconografia materiana

3.1. Il Teatro Romano nell'iconografia materiana

3.2. Le prime fonti per la ricostruzione del Teatro - Caroto

3.3. Andrea Palladio

3.4. Andrea Monga

PARTE 2. IL TEATRO ROMANO DI VERONA

1. La storia del Teatro Romano di Verona

- 1.1. Scelta del sito e progettazione
- 1.2. Datazione
- 1.3. Committenza
- 1.4. Materiali e tecniche edilizie
- 1.4. Il controllo dell'acqua

2. Struttura del Teatro Romano

- 2.1. La struttura del teatro
- 2.2. La struttura del Teatro romano di Verona
- 2.3. L'edificio scenico
- 2.4. L'orchestra
- 2.5. La cavea
- 2.6. L'ambulacro
- 2.7. La questione degli archetti
- 2.8. Le terrazze
- 2.9. Spettatori ed artisti
- 2.10. Il teatro come luogo di culto
- 2.11. Il teatro come palcoscenico del potere
- 2.12. La fine del teatro

3. Italia Antiqua - Envois di Jean Baptiste Guillame

- 3.1. Jean Baptiste Guillame
- 3.2. L'envoi e le Memoire
- 3.3. I disegni di Guillame

PARTE 3. IL PROGETTO

1. Obiettivi

2. La logica progettuale

3. L'intervento architettonico sul Teatro Romano

- 3.1. Concept
- 3.2. Il muro
- 3.3. Una nuova "fine" per il teatro romano
- 3.4. Il percorso del teatro
- 3.5. Il percorso del museo
- 3.6. Il percorso della scuola
- 3.7. Un nuovo affaccio sulla città

4. Ipotesi di intervento museale

- 4.1. Il muro perimetrale
- 4.2. La parte museale
- 4.3. Il volume della scuola

5. Tecnologie e materiali

- 5.1. L'acciaio corten
- 5.2. I materiali e le soluzioni tecnologiche nel progetto
- 5.3. Il cemento "trasparente"

6. La collezione museale

7. Il progetto d'immagine coordinata

NOTE

BIBLIOGRAFIA

ELENCO E FONTI DELLE ILLUSTRAZIONI

RINGRAZIAMENTI

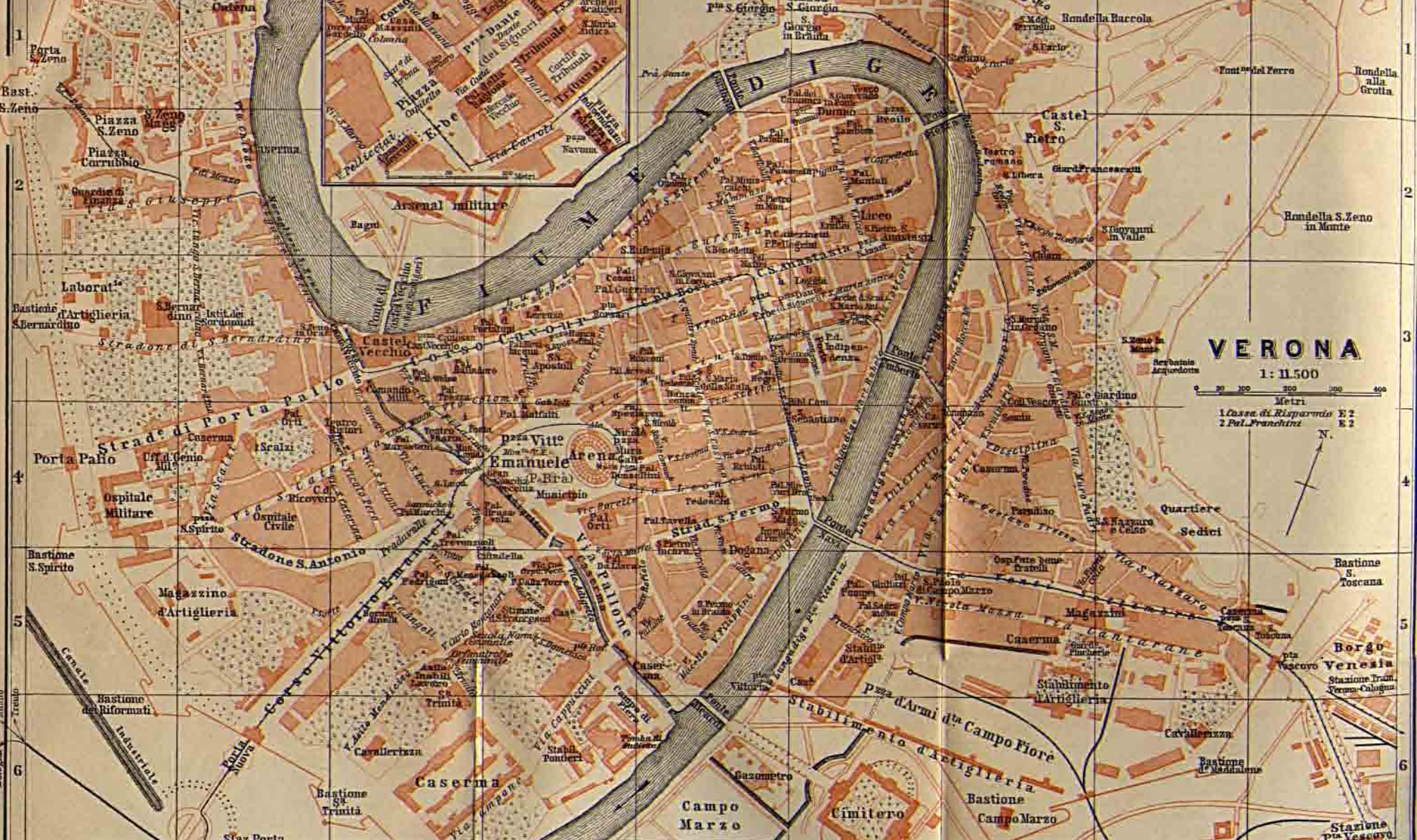
ABSTRACT

Il progetto d'intervento sul Teatro Romano nasce dalla necessità di ridare un nuovo prospetto al teatro, oggi non più riconoscibile dai segni del tempo e dalle continue modifiche in situ che hanno fatto perdere quella che era la sua immagine originaria.

Da qui l'intenzione di voler donare al teatro una maggior visibilità dalla città e in qualche modo ridefinirne il suo "contorno" attraverso un nuovo muro costruito sulle tracce di quello del post-scenae, di cui è stato ricreato lo spessore sfogliandolo mediante la realizzazione di due setti di altezza diversa che partendo dall'ingresso attuale, attraversano l'edificio scenico e terminano restituendo una "fine" al teatro con un muro curvo, posizionato nel punto in cui terminavano gli originari muri radiali che sostenevano la cavea e anch'esso sfogliato all'estremità superiore in due setti più sottili.

Un'altra necessità riguarda una soluzione migliore per l'accesso, la biglietteria e per il locale ristoro, oggi ospitati in container posizionati nello spazio di pertinenza del teatro all'estremità sinistra del prospetto fronte Adige. Spazio in cui per altro sono lasciati a terra, tra le rovine, una grande quantità di reperti appartenenti alla collezione di Andrea Monga, rinvenuti durante gli scavi, e per i quali ci siamo chiesti se non meritassero un posizionamento migliore, trovato infatti in un nuovo volume, adiacente alla parte terminale del "muro" che diventa appunto un nuovo ingresso unico per il teatro e per il museo, con annesse nuove funzioni che secondo noi potrebbero essere utili per il sito, cioè una scuola di arti performative legate al teatro.

Infine la necessità di risolvere gli attuali problemi di accessibilità e visitabilità del sito per persone con difficoltà motorie, oggi resi difficili dal dislivello iniziale tra la strada e la biglietteria interna alla casa del custode, e secondariamente dall'impossibilità di raggiungere l'ascensore posto sulla prima precinzione alla quota di 9.15 m. Problema risolto grazie ai nuovi collegamenti verticali presenti nel nuovo volume.

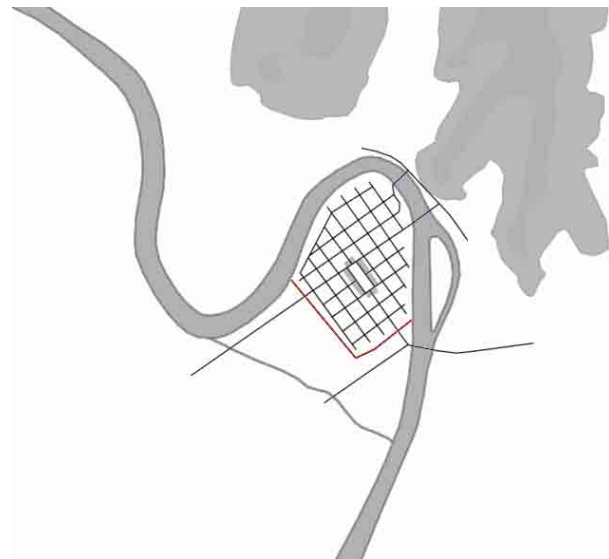


1. L'URBANISTICA DI VERONA

L'urbanistica di Verona fonda le proprie origini nella città romana, di cui conserva il tessuto urbano. Verona riflette i diversi periodi storici durante i quali si è sviluppata: si possono distinguere il centro storico medioevale, su cui sorgono tuttavia anche palazzi rinascimentali, settecenteschi e ottocenteschi; i quartieri di Veronetta e di San Zeno, interamente composti di edifici d'epoca basso medioevale; alcune zone esterne alle mura, in cui sono sorte ville e palazzi in stile barocco; la zona industriale di Borgo Roma, sorta a cavallo tra Otto e Novecento; e infine la città moderna, sorta senza intaccare questo tessuto storico.

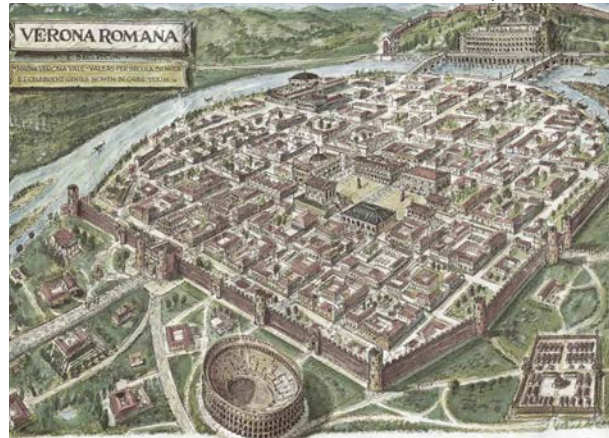
Verona possiede cinque cinte murarie ancora visibili, costruite in epoche diverse:

- la cinta muraria di epoca romana imperiale, di cui rimangono però solo le rovine in alcuni punti della città;
- dal ponte Aleardi fino a piazza Bra è ben conservata la cinta comunale del XIII secolo, con tre torri, tra cui la più conosciuta torre pentagona dei portoni della Bra;
- sul colle San Pietro rimangono le mura scaligere, con quindici torri;
- i terrapieni della cinta più esterna innalzati dai veneziani, e alcuni bastioni;
- le mura, i bastioni e numerosi forti costruiti dagli austriaci, ancora quasi completamente intatti.



2. Verona romana- repubblicana.

3. Ricostruzione ideale della città romana di Verona, I sec d.C.



1.1. Verona pre-romana

Il primo nucleo urbano di Verona si sviluppò sulle pendici dei 120 metri del colle San Pietro, da cui si può controllare la pianura che si estende a meridione. Proprio sotto il colle l'Adige compie un'ansa, e la sua larghezza in questo tratto diventa minima, 90 metri, rendendo questo un luogo di passaggio obbligato.

1.2. Verona Romana

1.2.1. Il villaggio sul colle

Roma incominciò ad interessarsi di questa zona per motivi economici e soprattutto strategici, e ne favorì l'espansione con la costruzione della via Postumia, che collegava Genova ad Aquileia, rendendo Verona un nodo stradale estremamente importante. La via Postumia passava proprio sotto colle San Pietro (sul quale sorgeva appunto il centro abitato) e oltrepassava l'Adige su un ponte ligneo. Per aumentare la sua stabilità vennero anche rialzate le sponde del fiume.

1.2.2. La rifondazione della città

Nel I secolo a.C. venne ricostruito il ponte sull'Adige (oggi chiamato ponte Pietra), con materiale lapideo per avere un collegamento più stabile: il ponte fu, in un certo senso, la cellula generatrice della città, e fu precedente al piano urbanistico generale, che venne deformato per inserirlo nel reticolo urbano. Grazie a Cesare Verona ottenne, nel 49 a.C., la cittadinanza romana e, tramite la Lex Roscia, le venne attribuito il rango di municipium. La possibilità di una futura espansione verso nord consigliò la fortificazione del centro abitato: l'area del colle era, però, di difficile difesa ed era impossibile la ricostruzione di un centro ordinato. Si decise così di spostare la città all'interno dell'ansa dell'Adige, a sud del colle, in quanto il fiume stesso avrebbe protetto da eventuali attacchi esterni, mentre per la difesa sarebbe bastata la costruzione di due tratti di cinta.

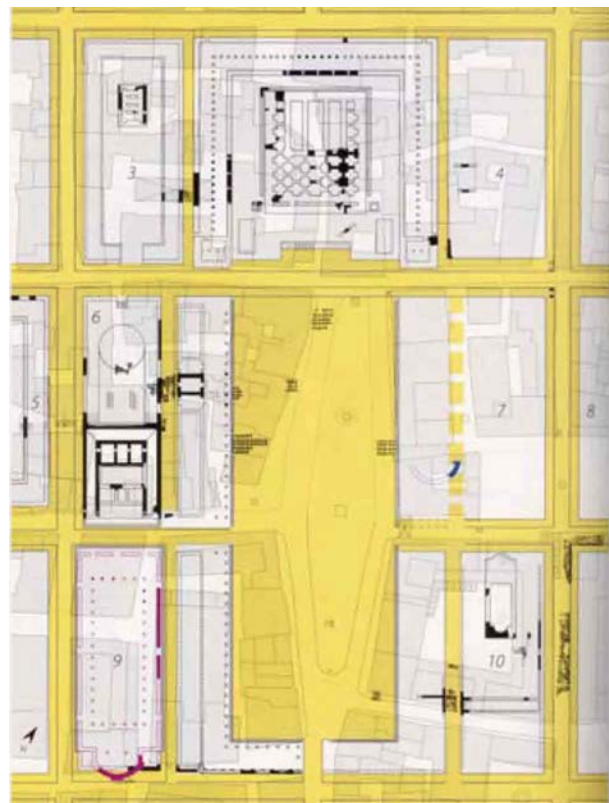
La città venne così ricostruita secondo i criteri dei "municipia" romani. Il decumano massimo (le attuali corso Porta Borsari-corso Santa Anastasia) era il prolungamento della via Postumia, ed era perpendicolare al cardine massimo (attuali, via Sant'Egidio-via Cappello-via Leoni), e paralleli correavano i decumani e cardini minori, in entrambi i casi quattro a destra e tre a sinistra. Questa struttura regolare è ancora ben visibile nelle fotografie aeree di Verona. L'asse longitudinale si allineava a porta Borsari, e nel foro si incrociava al cardine maggiore, che a sua volta si allineava a porta Leoni: l'area veniva quindi divisa in quattro "quartieri". L'orientamento dello schema urbano, leggermente divergente da quello canonico, consentiva a cinque cardini e sei decumani di sboccare verso la pianura.

A Verona furono costruite due cinte murarie, realizzate a filari alternati di grossi ciottoli, legati con malta e mattoni, e non subirono rinnovamenti fino al III secolo, mentre le porte, inizialmente piuttosto semplici, vennero rivestite e rese monumentali.

All'interno di Verona si sviluppò il foro, corrispondente all'odierna piazza delle Erbe, ai lati



4. Verona Romana e le sue direttrici.



5. Planimetria dell'area del Foro.

del quale si trovavano il campidoglio, la basilica e vari edifici pubblici.

Il colle San Pietro rimase collegato alla città: venne risistemato con l'abbattimento dei vecchi edifici ed infine trasformato in una grande scenografia per la città, in perfetto asse con i decumani. Il colle venne inquadrato tra i ponti lapidei Pietra e Postumio; fu costruito il theatrum veronae, raccordato da scale e tre terrazze ad un tempio posto sulla sommità del colle, mentre a lato del teatro sorse un più piccolo Odeon. La cinta muraria proteggeva anche il colle e i due fondamentali ponti, e due porte (di cui sono state trovate le fondazioni di quella vicina al ponte Pietra) consentivano il passaggio lungo il fiume. Quest'area, realizzata in posizione panoramica ed in asse con i decumani, si inserisce coerentemente nell'ambito urbano veronese, ed è molto probabile che fosse stato progettato contemporaneamente all'impianto urbano, anche se la sua realizzazione richiese certamente più tempo.

Il grande impianto urbanistico venne realizzato tenendo conto dell'espansione della città per più di un secolo, quindi l'area protetta da mura fu oltrepassata dalle costruzioni solo in epoca imperiale, come fanno pensare anche, per esempio, gli edifici rinvenuti in piazza Bra.

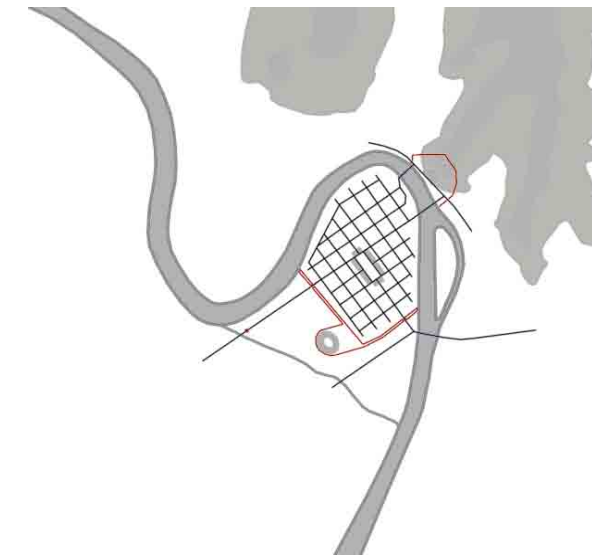
1.2.3. L'età imperiale

L'importanza strategica ed economica portò ad un incremento della popolazione che comportò la costruzione di abitazioni ed edifici anche all'esterno della cinta muraria. Durante la dinastia giulio-claudia venne costruito l'arco dei Gavi poco fuori la città (risulta essere il primo monumento extraurbano), lungo la via Postumia, e svolgeva quindi la funzione di ingresso trionfale alla città. Più tardi viene realizzato il grande anfiteatro, conosciuto oggi con il nome di Arena, il quale venne costruito all'esterno delle mura per via della sua enorme mole. Nell'età dei Flavi si realizzò la monumentalizzazione del foro, oltre alla costruzione

delle Thermae Iuventianae e del Capitolium. Fu quindi nel I secolo che Verona viene ad assumere quella ricchezza architettonica e decorativa che ne fece la città con più monumenti della Gallia Cisalpina.

L'espansione della città continuò fino al III secolo, ma nel 258 gli Alemanni irrupero dalla val d'Adige, e, anche se vennero sconfitti, l'imperatore Gallieno si convinse di dover fortificare ulteriormente Verona. La nuova cinta, di 1300 metri, venne eretta pochi metri all'esterno di quella repubblicana, ma includeva anche l'Arena. Inoltre venne innalzata anche sul colle San Pietro, a difesa del teatro e del tempio, e su questa parte della città vennero aperte due nuove porte, di cui sono state trovate le fondazioni. Le nuove zone abitate non vennero comprese dalle mura in quanto erano ormai troppo estese per poter essere ben difese.

La rete fognaria seguiva il regolare impianto stradale, e l'unica nota particolare è il ponte Pietra, fuori dallo schema geometrico stradale, poiché costruito al posto di un antico ponte in legno.



6. Verona Romana- Imperiale.

7. Mura romane di Gallieno.





8. La via Postumia.

9. L'Arco dei Gavi.



10. Piazza Bra.

11. Porta Leoni.

2. I MONUMENTI DI VERONA ROMANA

Verona presenta numerosi monumenti di epoca romana, costruiti tutti dopo il I secolo a.C., quando ci fu la ricostruzione della città all'interno dell'ansa dell'Adige.

La via Postumia, costruita con le tipiche lastre basaltiche delle strade romane. Sono ancora visibili i solchi in cui scorrevano le ruote dei carri romani. 700 metri di via Postumia sono stati trovati un metro e mezzo sotto la centrale via Cavour, una strada utilizzata senza soste per 2200 anni.

L'Arco dei Gavi, opera celebrativa di una delle più influenti famiglie di Verona del primo secolo dopo Cristo. Costruito sulla via Postumia segnava il limite più esterno della città. Distrutto dai francesi alla fine del '700, fu ricostruito due secoli più tardi sul lato della strada.

Piazza Bra, che ospita l'anfiteatro Arena, il monumento più famoso in assoluto, diventato simbolo della città stessa, terzo anfiteatro romano in Italia per dimensione dopo il Colosseo e l'anfiteatro capuano. Costruito in età Flavia (I sec. d.C.), poteva accogliere 20.000 spettatori.

Porta Leoni, I sec a.C.; dietro la facciata in calcare bianco è ancora ben visibile la porta di epoca repubblicana in mattoni e tufo.

Porta Borsari, I sec d.C.; originariamente Porta Iovia, l'ingresso principale di Verona romana sulla via Postumia.

Muro di Gallieno, costruito nell'ultima fase dell'Impero Romano, in soli sei mesi, col terrore di una delle prime invasioni barbariche e che inglobò iscrizioni, decorazioni e tutto ciò che l'atterrita popolazione veronese aveva a portata di mano.

Presso piazza Erbe, corrispondente all'antico foro romano, sono presenti nei sotterranei di numerosi edifici i tracciati di strade, fognature e i resti di case e di una basilica romana. Una parte di esse sono visibili lungo il percorso del centro internazionale di fotografia Scavi Scaligeri, un museo sotterraneo creato dal recupero dell'area negli anni settanta.

Sempre di epoca romana è il ponte Pietra, l'unico ponte romano ancora ben visibile della città, poiché del ponte Postumio, crollato nel 1153, si può vedere oggi solo la base dei piloni durante le secche dell'Adige. Il ponte Pietra è composto da cinque archi, quattro dei quali furono fatti saltare nel 1945 dai tedeschi in ritirata, e vennero poi ricostruiti con le pietre recuperate dal fiume. Caratteristico e pittoresco è l'utilizzo di diversi materiali.

Infine il teatro romano, del I secolo a.C., ma tornato alla luce solo nel 1830, quando gli edifici che letteralmente lo ricoprivano vennero abbattuti.



12. Porta Borsari.

13. Muro di Gallieno.

14. Piazza Erbe.



15. Ponte Pietra e Teatro Romano.



18. Iconografia Rateriana, particolare: l'area del Teatro Romano.

19. Iconografia Rateriana, particolare: l'Arena.



a circondare l'Arena da Gallieno; in rosa quella esterna, eretta da Teodorico.

Nell'Iconografia è innanzitutto segnalato l'anfiteatro (Theatrum), mentre sulla destra d'Adige si nota un magazzino pubblico per derrate alimentari (Horreum). Il Foro è stato identificato nel porticato posto quasi al centro della composizione: si tratterebbe dei resti del colonnato che delimitava la piazza romana. Il centro urbano è collegato al sobborgo sulla sinistra d'Adige mediante un Pons marmoreus a cinque arcate, corrispondente al ponte Pietra; nel quartiere oltre il fiume, racchiuso da mura di colore rosa, emerge la mole del teatro (Arena Minor), affiancata dalla scalinata (Gradus) che raggiungeva il tempio romano posto sulla cima del colle e ormai trasformato nella chiesa di S. Pietro in Castello. Presso il teatro un prospetto architettonico reca la scritta Palatium ed è interpretato come Palazzo di Teodorico, edificato quindi nell'area degli edifici da spettacolo romani (teatro e odeon), e collegato mediante un portico a una porta, che potrebbe essere quella romana sulla via Postumia, scoperta alcuni anni fa in via Redentore. Nell'Iconografia, fuori dalle mura, compaiono numerose altre strutture, come l'Orfanum e rovine di mausolei romani ricordate nei pressi del colle di S. Pietro.

Che l'Arena e il teatro fossero sentiti come emergenze monumentali di grande impatto dall'estensore dell'Iconografia è indicato dal fatto che sono tra le poche strutture a beneficiare di specifiche didascalie, che instaurano anche fra loro una gerarchia dimensionale: il teatro è infatti definito come «arena minor», in evidente paragone con il più grande anfiteatro. Inoltre, all'anfiteatro sono dedicati alcuni dei versi che contornano l'immagine sul lato sinistro del foglio, mentre i resti del teatro – in rovina da tempo – paiono adombrati nei versi dedicati alle vie buie e alla costruzione 'dedalica' del castrum sul colle di San Pietro.

Arena e teatro sono collocati in modo sostanzialmente esatto dal punto di vista topografico: l'Arena al termine del tratto sudorientale delle mura, che iniziava presso il fiume con porta Leoni, e all'interno dell'addizione gallieniana; il teatro oltre il fiume, all'interno del circuito di

mura che contorna il colle di San Pietro.

Si può notare che, se il «pons marmoreus» dell'Iconografia corrisponde al ponte Pietra, la sua collocazione – davanti (a sudest) e non dietro (a nordovest) del teatro – appare scorretta e si deve forse al desiderio di enfatizzare l'importanza di questo collegamento, l'unico passaggio sul fiume segnalato nella rappresentazione.

Al di là dei problemi di identificazione dei singoli edifici, l'Iconografia resta un documento fondamentale per delineare il «ritratto» di Verona Romana e per cogliere l'ammirazione che la sua monumentalità suscitava a distanza di secoli.

In età scaligera, la consapevolezza dell'identità romana della città è testimoniata dall'inserimento di reperti archeologici nella fontana eretta, a rappresentare Verona, nel 1368 nell'attuale piazza delle Erbe. Verona era concepita come una scultura romana, la cui materia costitutiva rispecchiava l'appellativo di «marmorea» attribuitole nell'iscrizione apposta sulla fontana stessa.

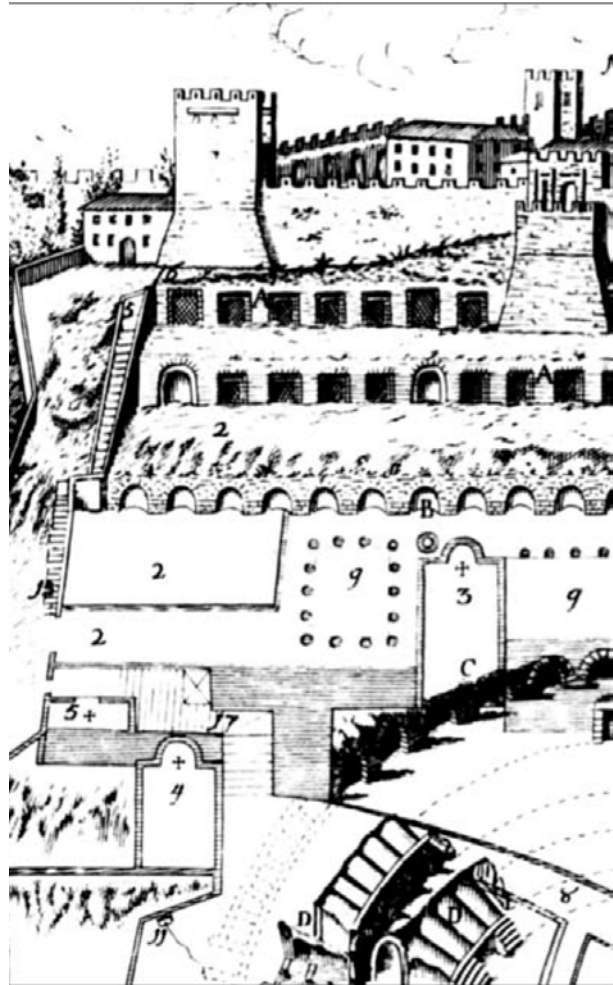
3.1. Il Teatro Romano nell'iconografia rateriana

La definizione di «arena minor» assegnata al teatro indica che la sua originaria funzione era ancora nota quando l'Iconografia venne disegnata, anche se all'incirca dalla prima metà del IV secolo esso venne adibito a necropoli, in quanto spazio pubblico disponibile perché non più in uso per gli spettacoli, a seguito di un incendio che interessò in particolare l'edificio scenico.

Il fatto che il teatro fosse denominato indifferentemente nell'alto medioevo come teatro o come arena è confermato da diplomi di Berengario I: dell'1 agosto 905, con cui concesse ad Audone «nec non in civitate Verona in castro subtus arena due evoluta aedificia, quae

20. prospetto ad arcate cieche a est della cavea del teatro romano.





21. Adriano Cristofali, la zona del Teatro romano, particolare.

vulgo artovala dicuntur»;²⁷(27. V. Fainelli, Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia, in «Monumenti storici pubblicati dalla Deputazione di Storia Patria per le Venezia», N.S., XVII, Venezia 1963, pp. 81-83 n. 70.) del 25 maggio 913, con cui donava al chierico e cancelliere Giovanni un terreno «infra arenam castris veronensis» e in cui si citano anche «muros teatri». ²⁸(28. Fainelli, Codice cit., 1963, pp. 158-160 n. 12. In T. Sarayna, De origine et amplitudine civitatis Veronae, Verona 1540, libro II, p. 7 verso, vengono chiaramente distinti theatrum e amphiteatrum, ma successivamente il teatro è denominato sia come theatrum sia come circo, a riprova della fluidità con cui venivano usate queste definizioni, oggi per noi codificate.) In questi documenti, per rimarcare la distinzione rispetto all'altro edificio da spettacolo, viene quindi precisata la collocazione topografica nel castrum della città.

Nell'Iconografia in effetti a questa zona è riferito il verso che corre presso il bordo superiore del foglio («In Summo Montis Castrum Prospectat in Urbem Dedalea factum arte Viisque tetris»). La connotazione labirintica e il riferimento alle vie buie paiono relativi non solo al castrum vero e proprio, ma anche alle rovine del teatro, in cui molti ambienti potevano essere percepiti come grotte (basti pensare agli ambienti di sostruzione, alla grande intercapedine scavata nel colle, alle gallerie di coronamento che 'entrano' nel colle stesso). Quindi entrambi i grandi edifici da spettacolo sembrano esser stati letti nel corso del tempo come labirinti: il teatro perché ricco di passaggi la cui funzione originaria non era più comprensibile, l'Arena per la sua complessità strutturale e la molteplicità di ingressi.

Dal punto di vista del contesto ambientale, la presenza di alberi (che si riscontrano nell'Iconografia solo in sinistra d'Adige) indica correttamente l'aspetto meno edificato del colle rispetto a quello del resto della città. È interessante poi notare come le scale laterali di raccordo dei vari livelli del teatro siano segnalate solo sulla sinistra; a destra infatti dovevano esser state almeno in parte obliterate, forse già in età romana per l'inserimento dell'odeon. La scala – definita «gradus» – corrisponde a quella ancora ben leggibile, anche nel suo

andamento angolato, nella veduta settecentesca di Adriano Cristofali (fig. 9).

Nell'Iconografia, essa è posta – correttamente – ad una certa distanza dalla cavea, ma questo provoca una perdita della connessione architettonica esistente in origine fra il teatro e la chiesa di S. Pietro in Castello, cioè il tempio romano che concludeva in alto il complesso.³⁰ Sembra in sostanza che si fosse persa la percezione del teatro come complesso unitario e molto esteso, dalla riva del fiume alla cima della collina, e che i diversi elementi che lo costituivano (cavea, scale di raccordo, tempio di coronamento) fossero ormai visti singolarmente.

È interessante inoltre la presenza verso nord, fra il teatro e la scala, di un piccolo edificio che pare corrispondere ad una costruzione religiosa: data la collocazione, potrebbe trattarsi o di San Bartolomeo in Monte, esistente da prima dell'811, quando fu concessa alla chiesa di S. Pietro,³¹ oppure potrebbe essere una struttura sulla cosiddetta Grande Terrazza, dove sono attestate – dopo un ninfeo e ambienti a destinazione culturale di età romana – strutture, purtroppo non databili, a probabile destinazione religiosa per la presenza di absidi:³² esse precedettero la costruzione, nel Quattrocento, della chiesetta dedicata Virgini deiparae e a San Gerolamo, tuttora esistente all'interno del Museo Archeologico. Al proposito, si può ricordare che nell'889 è citato un monastero dedicato a Maria genitrice in castro,³³ forse da situare in quest'area, per la coincidenza dell'epiclesi di Maria.³⁴

Anche sulla destra della cavea, a sudest del teatro, si nota un edificio (fig. 8): Biancolini lo ritenne coincidente con la chiesa di S. Giovanni in Valle, ma potrebbe trattarsi della chiesetta di S. Siro (primo nucleo dell'attuale chiesa dei Santi Siro e Libera), 'trasportata' all'esterno della struttura teatrale per comodità di rappresentazione.³⁵ Poiché la chiesa di S. Siro venne fondata dal chierico Giovanni agli inizi del X secolo, quest'area del disegno rifletterebbe una situazione successiva a tale data; va però ricordato che il primo nucleo di questa chiesa – vale a dire la cosiddetta grotta di San Siro – non fu altro che un ambiente



22. Giovanni Maria Falconetto, *Segni zodiacali: Acquario*, 1520 circa, affresco, Mantova, Palazzo d'Arco.



23. Giovanni Maria Falconetto, *Segni zodiacali: Cancro*, 1520 circa, affresco, Mantova, Palazzo d'Arco.

24. Marcello Fogolino, *Miracolo del Serpente*, 1547, affresco, Ascoli Piceno, Museo Diocesano. (pagina successiva)

25. Giovanni Caroto, *Ricostruzione del Teatro romano di Verona*, Verona, Biblioteca Civica. (pagina successiva)

interno al Teatro romano³⁶ e che tale ambiente poté essere destinato al culto molto prima della costruzione della vera e propria chiesa da parte di Giovanni.³⁷

Incidentalmente, si può notare la vivacità dell'area del teatro dal punto di vista culturale, proseguita nel Basso medioevo e nel Rinascimento, con l'ampliamento ad opera dei Gesuati di S. Bartolomeo in Monte e la costruzione del monastero di S. Gerolamo.

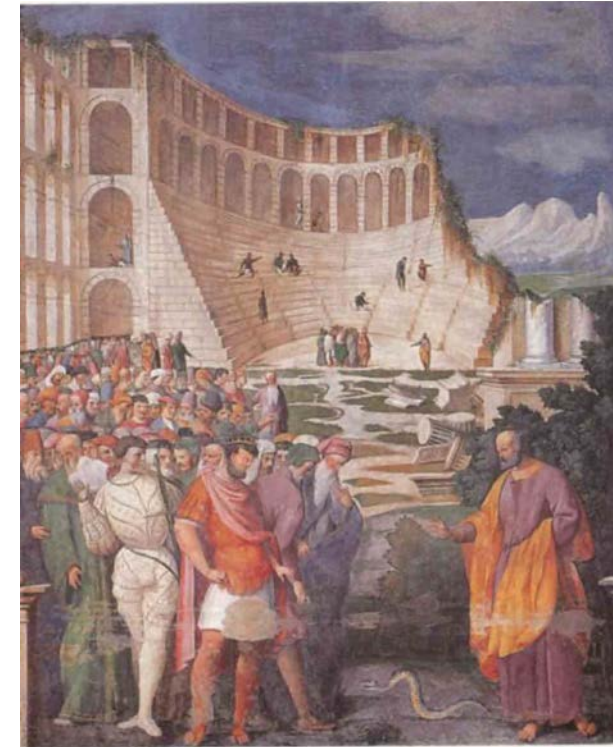
La raffigurazione del teatro nell'iconografia sembra rifarsi – dal punto di vista iconografico – a fonti di età imperiale e tardoimperiale: si possono citare i teatri dell'affresco scoperto a Roma sul colle Oppio, datato verso la fine del I sec. d.C., ancora della Colonna Traiana (fig. 10)³⁸ e delle bottiglie in vetro con raffigurazioni-souvenirs, citate sopra.

Nel teatro veronese, appare curiosa la resa della facciata: nell'ordine inferiore sono indicate due porte rettangolari aperte direttamente all'esterno e sormontate da una cornice con elementi in serie, apparentemente vegetali; nell'ordine superiore, entro una sorta di frontone, si trova una palmetta, mentre nei triangoli acroteriali di risulta si trovano due clipei, elementi che compaiono nell'iconografia sui monumenti pubblici.³⁹ Poiché la facciata del teatro è andata interamente perduta,⁴⁰ è difficile capire quale fosse il rapporto fra la rappresentazione dell'iconografia e la realtà, a parte il notare che l'aspetto generale appare decisamente più 'chiuso' rispetto alle ipotesi di ricostruzione, molto fantasiose, elaborate nel Cinquecento.⁴¹ Si nota nella cornice l'andamento analogo a quello del motivo 'a cane corrente', presente a Verona a partire dalla prima redazione della porta Leoni e diffuso persino nelle stele funerarie:⁴² il disegnatore potrebbe essersi ispirato ad altri monumenti veronesi oppure aver modificato – più o meno involontariamente – l'aspetto di una cornice effettivamente pertinente al teatro; in questo secondo caso, potrebbe anche trattarsi del fregio con palme da datteri e piante di alloro citato nel sonetto di Francesco Corna da Soncino, disegnato da Caroto e tuttora in minima parte esistente.⁴³ Riguardo al frontone, l'autore dell'iconografia potrebbe aver trasportato all'esterno un elemento ancora percepibile

della frons scaenae interna del teatro,⁴⁴ oppure richiamare qualche aspetto della facciata esterna successivamente scomparso. Mancando qualsiasi riscontro in situ, si tratta solo di ipotesi.

3.2. Le prime fonti per la ricostruzione del Teatro - Caroto

Nel Quattrocento le uniche emergenze romane sono l'anfiteatro e la Porta dei Borsari. L'interesse per le antichità di Verona è testimoniato dal diffondersi di portali di palazzi patrizi ispirati sia nella struttura sia nella decorazione alle architetture romane ancora visibili in città, in particolare all'Arco dei Gavi. Questa nuova attenzione sembra presente anche in Mantegna, nell'affresco relativo all'incontro fra Ludovico Gonzaga e il figlio nella Camera degli Sposi a Mantova, dove, sullo sfondo paesaggistico, si nota una serie di archi in rovina; lo stesso motivo è presente a sinistra del volto della Madonna con Bambino e Santi, dipinta da Giovanni Caroto nel 1514: poichè gli archi di questo dipinto sono ai piedi del colle di San Pietro, si è ritenuto che fossero resti del muro perimetrale della cavea del Teatro romano, ancora visibili. Questo testimonia il fatto che Mantegna avesse osservato le rovine del teatro veronese. Un ruolo fondamentale nella diffusione della conoscenza del teatro dovette essere svolta da Giovanni Maria Falconetto nella sua attività grafica. Egli fu il primo a disegnare teatri e anfiteatri e "massimamente quel di Verona". E' proprio con Falconetto che si è proposto di identificare il giovane lombardo autore di un disegno, perduto, del Teatro Romano di Verona, usato da Leonardo come fonte diretta per un suo schizzo nel Codice Atlantico. Nei decenni iniziali del Cinquecento importanti architetti attivi a Roma dedicavano disegni alle antichità di Verona, celebrata fin dal XV secolo come "seconda Roma": così vennero indagati l'Arena, le Porte, gli Archi e anche il Teatro. Non bisogna però ritenere che tutti coloro che eseguirono disegni dei monumenti veronesi li avessero rilevati dal vero; gli uni





26. Anonimo, *Veduta dela antica Naumachia*, fine XVIII secolo, olio su tela, Verona, Musei Civici.

27. Anonimo, *Veduta del antico teatro de Veronesi*, fine XVIII secolo, olio su tela, Verona, Musei Civici.



copiavano dagli altri, talvolta riproducendo con esattezza talvolta rielaborando, oppure un originale poteva servire da modello comune per diversi artisti. In seguito, la diffusione di libri a stampa sulle antichità diminuì l'importanza della trasmissione dei disegni.

Bisogna attribuire a Falconetto la revisione dei disegni eseguiti da Giovanni Caroto per l'illustrazione del *De Origine ed amplitudine civitatis Veronae* di Torello Sarayna. Caroto presenta in apertura una pianta di Verona in cui è dato particolare rilievo ai monumenti classici; per la prima volta nella cartografia della città notiamo la corretta collocazione del Teatro. Caroto è innovativo per la volontà di arrivare a una ricostruzione completa delle strutture antiche, evidente in particolare nel disegno del teatro. La pianta di questo, semiellittica, e la struttura della cavea sono chiaramente derivati dall'anfiteatro; in sostanza le caratteristiche realmente appartenenti al teatro veronese sono poche. Va tuttavia riconosciuta la comprensione della generale disposizione architettonica del monumento e della sua forte vocazione scenografica, oltre all'individuazione sulla sommità del colle della presenza di un tempio, per il quale l'artista si ispirò probabilmente al Pantheon di Roma. Era inoltre diffusa la convinzione che gli spettacoli si fossero svolti in età romana non solo all'interno del teatro ma anche sul tratto di fiume tra i Ponti Pietra e Postumio. Qui, come afferma anche il Serlio, avrebbero avuto luogo i "giochi navali", ammirati da spettatori posti ai vari piani della facciata dell'edificio scenico e sull'alta riva del fiume, nel cosiddetto controteatro; le leggenda, benchè poco verosimile, ebbe credito per alcuni secoli, grazie a immagini di indubbio fascino, e influenzò anche Andrea Palladio.

Giovanni Caroto fornisce peraltro i rilievi precisi dei singoli elementi del teatro. La sua opera ebbe subito grande successo; in particolare la ricostruzione del Teatro veronese venne ripresa nella *Cosmografia* di Munster, con una prima edizione nel 1544, poi diffusa con traduzioni in diverse lingue in tutta Europa. Non stupisce dunque ritrovare l'immagine del teatro, ridotto alla sola cavea e in rovina ma popolato di figure, nel *Miracolo del serpente*,

uno degli affreschi delle *Storie di Mosè* dipinti da Marcello Fogolino.

Dopo il 1540 Caroto continuò a lavorare su questi temi pubblicando di nuovo i suoi disegni nel 1566 nell'opera *De le antiqità de Verona*: l'autore ripropone alcuni brani della prima edizione, con le notizie sulla misura usata (la pertica veronese) e le descrizioni del teatro e dell'anfiteatro, ritenuti i monumenti antichi di maggiore importanza a Verona.

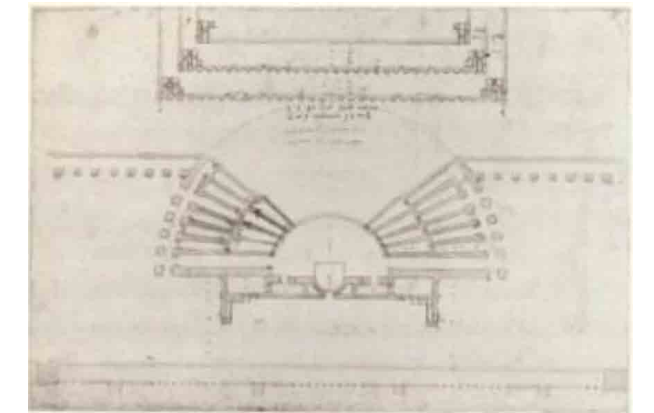
Nel 1540 era stato stampato anche il III libro delle *Regole fondamentali di architettura* di Sebastiano Serlio, con osservazioni sul teatro e altri monumenti veronesi.

3.3. Andrea Palladio

L'interesse di Palladio per Verona romana è documentato dalla serie di disegni dedicata a tutti i monumenti. Rispetto al Caroto, Palladio è più fedele ai resti originali, ma è diverso l'approccio al teatro: la proposta ricostruttiva di Caroto costituì forse una sfida per Palladio, che comprese l'errore insito nel dedurre la configurazione del teatro da quella dell'Arena e - probabilmente in seguito a nuove dirette misurazioni - ne corresse la pianta, presentandola in forma semicircolare e distinguendo la parte della cavea scavata nel colle da quella interamente costruita; in altri disegni si pose il problema delle scale, risolvendolo in termini poco compatibili con la struttura antica, e, aderendo alla leggenda sulle naumachie fluviali, accettò la presenza del "controteatro" sulla riva opposta del fiume. I rilievi palladiani sono funzionali al lavoro progettuale dell'architetto, ma essi, rimasti a lungo inediti, influirono ben poco sulla storia degli studi antiquari veronesi, tanto che nella pianta di Verona romana elaborata nella prima metà dell'800 da Pinali e Ronzani sarà ancora utilizzata la planimetria del teatro disegnata da Caroto.

Nei rilievi degli artisti rinascimentali non compare mai il Ponte Pietra, è probabile che gli

28. Andrea Palladio, *Pianta del Teatro romano di Verona*, disegno, Londra, Royal Institute of British Architects.





29. Carlo Ferrari, detto il Ferrarin, *Veduta del Colle di S. Pietro*, forse 1835-1840, olio su tela, Verona, Musei Civici.

ingenti restauri subiti impedissero di apprezzarlo come opera romana.

Nel corso del Seicento muta l'atteggiamento verso i monumenti antichi: non più oggetto di analisi per la conoscenza dell'architettura classica, ma parte della vita quotidiana della città. Le immagini dei monumenti veronesi formulate nel Cinquecento, e in particolare quelle universalmente note di Caroto, continuano a essere i modelli cui fare ricorso fino al Settecento, quando l'enorme impulso dato dal Maffei alla scienza archeologica sollecita ulteriori riflessioni sul loro aspetto originario.

Il teatro fu di nuovo oggetto di studio attorno alla metà del Settecento; Adriano Cristofali ne offrì un interessante rilievo, accurato nella registrazione dei resti esistenti, anche se nascosti all'interno di più recenti edifici, compiendo un progresso rispetto alle elaborazioni cinquecentesche.

3.4. Andrea Monga

Nella prima metà dell'Ottocento si assiste a un grande fervore di studi archeologici nell'ambiente culturale veronese, in cui si muovevano personaggi quali Gaetano Pinali, Giuseppe Venturi, Giovanni Girolamo Orti Manara. Pinali fu per un breve periodo proprietario del palazzetto Fontana (sito nell'area del teatro), che riteneva il più adeguato "quartier generale" per gli scavi che intendeva intraprendere nel monumento e che furono invece in seguito condotti da Andrea Monga, peraltro con la guida del dotto amico. La passione per gli studi archeologici portò Pinali a concepire l'ambizioso disegno di una pubblicazione dedicata a Verona romana, che per una serie di sfortunate circostanze non andò in porto. Il valore dell'opera sta soprattutto nell'analisi, effettuata per la prima volta, della topografia complessiva della città romana. Nonostante alcuni errori dovuti all'adesione a una lunga tradizione,

il metodo rigoroso consente a Pinali una serie notevole di intuizioni che saranno confermate solo nel XX secolo.

I monumenti romani a Verona vengono nel frattempo riprodotti anche da visitatori stranieri, che tendono a coglierne gli aspetti romantici. La configurazione del colle di San Pietro, ormai un topos del vedutismo veronese, fu in parte mutata da Andrea Monga, che "con abnegazione di scienziato e munificenza di sovrano" vi svolse scavi per un decennio, a partire dal 1834. Risultato delle scoperte fu la creazione di un'area "musealizzata", fornita di custode e visitabile, comprendente parte della zona occidentale della cavea del teatro; così gli "Scavi del Monga" divennero un nuovo soggetto per disegni e stampe e meta di viaggiatori italiani e stranieri.

Come Monga immaginasse Verona antica è rivelato da un frammento di pergamena della sua collezione di cui restano oggi solo due copie. Il frammento ben rappresenta una Verona consapevole della sua monumentalità: vestita di mura, ornata da ponti, con l'Arena nel grembo e il Teatro romano a farle da corona.

Gli scavi del teatro avrebbero dovuto, negli intenti di Monga, offrire nuovo materiale per una sua ricostruzione grafica. Nella realtà le proposte della prima metà dell'Ottocento sono ancora debitrice degli studi cinquecenteschi, almeno per quanto riguarda le ipotesi ricostruttive della facciata verso il fiume: del resto, gli scavi non offrono elementi significativi rispetto all'alzato dell'edificio scenico, che è ovviamente parte preponderante nelle raffigurazioni del Teatro romano. Sono invece di grande aiuto alcune vedute del castello visconteo. Il crollo della compatta cortina muraria, che cingeva la piattaforma su cui era edificato il castello, rivela infatti in un disegno di Ronzoni, una fila di archi prospicienti la rampa di accesso; se duplichiamo questo dettaglio, nello spirito della rigida simmetria assiale che domina nel complesso il teatro, otteniamo una salita a doppia rampa fiancheggiata da ambienti voltati di sostruzione, a sottolineare ancora una volta il rapporto di derivazione del Teatro romano



30. Allegoria di Verona, copia eseguita da Bisesti di un frammento di pergamena posseduta da Andrea Monga, Verona, Biblioteca Civica.

di Verona dai complessi scenografici tardoellenistici dell'Italia centrale.

Con i primi decenni del Novecento, gli scavi e i restauri realizzati dal Comune per rimettere in luce il complesso teatrale modificano radicalmente questa zona di Verona, suscitando a livello culturale un dibattito sull'opportunità di conservare alcuni edifici, come la chiesa di S. Libera o il palazzetto Fontana, probabilmente di fondazione romanica. I lavori ripresero nell'anno 1904, sotto la direzione del professor Ghirardini, dell'Università di Padova. Dopo questa prima più intensa fase di attività, si procedette lentamente alla sistemazione del materiale erratico venuto alla luce, in particolare al collocamento dei gradoni, per ricomporre, fin dov'era possibile, la cavea. Uno degli ultimi lavori fu nel 1912, la sistemazione di una parte della loggia ad archetti, a sinistra dell'ingresso al convento di S. Girolamo. Nel 1923 il Convento divenne sede del Museo Archeologico e vi fu trasportato il materiale pertinente, prima raccolto a Palazzo Pompei, insieme con le collezioni di arte medievale e moderna. Tutta l'attività compresa fra le due guerre fu condotta sotto la guida del professor Antonio Avena.

Gli scavi del teatro, benchè intervallati da decenni, sono tutti accomunati nella sorte di non avere avuto relazioni a stampa. Viene così a mancare un mezzo prezioso per lo studio del monumento, che ora può essere tentato non sulla base obiettiva di una situazione originale di scavo ma su un materiale spesso già elaborato secondo una certa interpretazione.



31. Il Teatro Romano e il convento dei Gesuati visti dall'alto.

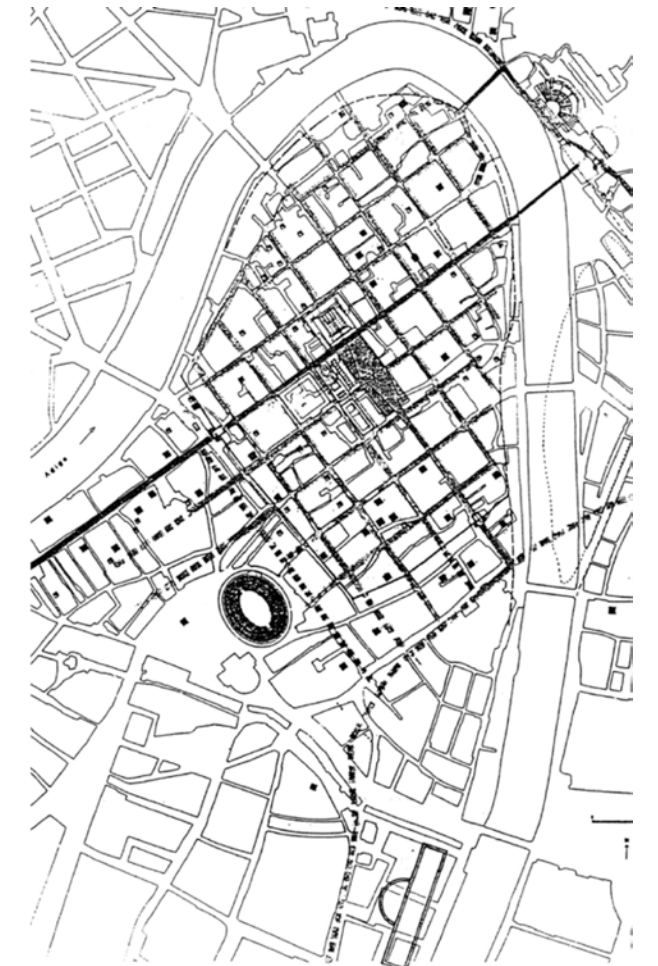
1. LA STORIA DEL TEATRO ROMANO

1.1. Scelta del sito e progettazione

Il teatro di Verona è collocato sulla riva sinistra dell'Adige al di fuori dell'impianto urbano romano fondato attorno alla metà del I sec. a.C. entro la grande ansa formata dal fiume, sulla riva destra.

La scelta del sito per l'edificio da spettacolo fu probabilmente effettuata già al momento della progettazione della città, anche se la costruzione del monumento iniziò più tardi, dopo aver provveduto a realizzare gli elementi-base della struttura urbana e il foro con il Capitolium, il tempio principale. Vitruvio, nel famoso trattato *De Architectura* (scritto all'incirca in questo periodo), cita il teatro come primo edificio pubblico da realizzare dopo la costruzione del foro; raccomanda inoltre di scegliere un luogo salubre, evitando zone paludose o troppo calde, e di appoggiare quando possibile le gradinate su un pendio, in modo da rendere meno complessa e onerosa la costruzione. A Verona il pendio era offerto dal colle di San Pietro e il teatro fu posto in asse con il reticolo stradale urbano. Gli architetti che pianificarono la struttura della città intuirono l'impatto scenografico che avrebbe avuto la trasformazione edilizia del colle, per la quale s'ispirarono ai grandiosi santuari ellenistici dell'Italia centrale, combinandone diversamente gli elementi costitutivi (terrazze, rampe, cavea) e mutuandone la rigorosa simmetria assiale.

Le pendici del colle di san Pietro avevano ospitato in precedenza l'abitato veronese, ormai

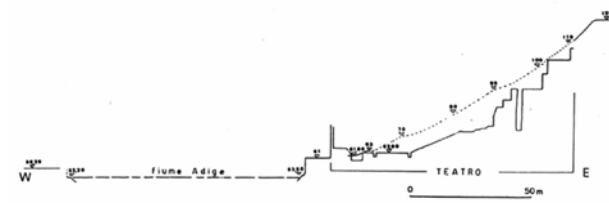


32. Pianta di Verona nel I sec. d.C. con i principali monumenti, da Cavalieri Manasse, 2003.



33. Verona romana nella prima metà del I sec. d.C., con il teatro sullo sfondo (ricostruzione Accademia Cignaroli di Verona, con la consulenza di M. Bolla).

34. Sezione del colle di san Pietro (a: da Malnati, Salzani, Cavalieri Manasse 2004).



inadeguato dal punto di vista tridimensionale, e probabilmente anche la residenza della famiglia del grande poeta Valerio Catullo. Per costruire il teatro, fu necessario smantellare l'abitato e procedere a enormi sbancamenti, rimodellando la fisionomia della collina.

Il teatro fu inserito in un sistema a terrazze, che dalla riva del fiume raggiungeva la sommità del colle, e incastonato fra due ponti e due porte urbane, quella scoperta in via Redentore ed una situata probabilmente poco a nord della testata del ponte Pietra. Lungo l'attuale Regaste Redentore, correva la via Postumia, arteria di grande importanza in Italia settentrionale, che attraversava poi il fiume e la città sulla riva destra. Oltre il teatro, verso nord, proseguiva nella via Claudia Augusta padana, diretta a Trento. Verso sud est si affiancò ben presto un odeon, cioè un piccolo teatro coperto, i cui resti sono visibili in piazza Martiri della Libertà; così venne di fatto a crearsi un quartiere destinato agli edifici da spettacolo.

1.2. Datazione

La realizzazione del teatro si svolse nel corso dell'età augustea; la cronologia è deducibile dalle caratteristiche architettoniche, in particolare gli ordini usati, i capitelli e le cornici, e non contrasta con quanto emerso dallo studio delle monete ivi ritrovate.

La costruzione dovette richiedere parecchi anni, trattandosi di una fabbrica di enorme ampiezza, che copriva all'incirca 150 metri di larghezza e più di 100 metri di profondità, con il superamento di un dislivello di 60 metri. Si ritiene che il complesso fosse concluso – compresi i prospetti architettonici delle terrazze superiori – verso la fine del I secolo a.C., anche se qualche elemento di decorazione architettonica testimonia limitati interventi successivi. La datazione del teatro all'età di Augusto era stata proposta già a partire dal Cinquecento, però con motivazioni errate e fantasiose; il desiderio di confortare tale teoria spinse addirittura qualcuno a porre nei resti del monumento una lapide palesemente falsa, che appunto

collocava la costruzione sotto il governo di Augusto, e che fu rimessa in luce negli scavi condotti da Andrea Monga nell'Ottocento. Il teatro e in seguito l'odeon precedettero, anche se non di molto, la costruzione dell'anfiteatro, collocata nei decenni centrali del I sec. d.C.

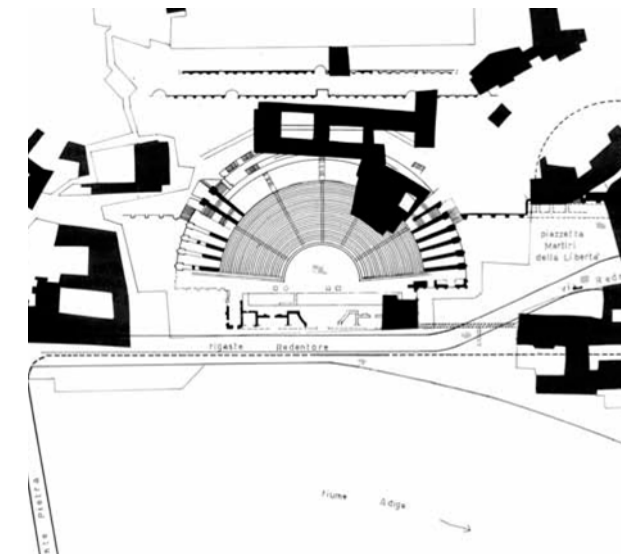
1.3. La committenza

Non conosciamo il nome di chi promosse la costruzione del teatro. Dell'iscrizione che ricordava il suo gesto, posta in origine in un punto ben visibile dell'edificio della scena (forse a coronamento del primo ordine), restano oggi pochi frammenti, quasi tutti con cifre che si riferiscono alle migliaia di sesterzi spesi per la costruzione del monumento, da cui non si deduce la somma totale.

Il committente del teatro (o di una sua parte) è onorato anche da un'iscrizione databile alla prima età imperiale, esposta nel Museo Maffeiiano, molto discussa a causa

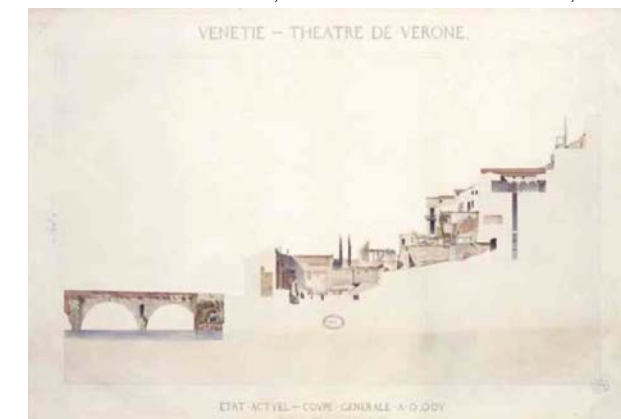
del pessimo stato di conservazione; si trattava di un patronus della città, scelto dal consiglio municipale fra personaggi eminenti e disposto a offrire alla comunità denaro per monumenti o edifici utilitari, in cambio di segni di distinzione e onorificenze, in questo caso per l'ottenimento di una carica pubblica; di lui manca il nome, ma sappiamo che – nell'ambito della sua carriera – aveva ricevuto alte decorazioni militari e aveva celebrato un trionfo o una cerimonia analoga (come la consegna degli ornamenta triumphalia, diffusa da quando, nel 19 a.C., il vero e proprio trionfo fu riservato alla casata imperiale). Riferimenti a eventi bellici si colgono anche nelle sculture del teatro.

Questi dati, come la qualità architettonica e la maestosità dell'edificio e l'alto livello delle sculture, indicano che il committente della costruzione aveva strettissimi legami con Roma. Non è escluso che l'idea della realizzazione del teatro veronese fosse maturata nella cerchia imperiale; Augusto contribuì direttamente a edifici teatrali solo a Roma, ma ne caldeg-



35. Teatro e odeon in rapporto al percorso della via Postumia, da Cavalieri Manasse, 1998.

36. E.J.B. Guillaume, Sezione del colle di san Pietro, 1860.





37. Iscrizione falsa dagli scavi di Andrea Monga.

38. Iscrizione relativa alla costruzione del teatro con indicazione della spesa in migliaia di sesterzi, frammento.

39. Iscrizione relativa alla costruzione (o ad un restauro) del teatro, Museo Maffeiano.



giò la costruzione in altre città, così che personaggi di grande spicco a lui vicini, come il genero Agrippa, si fecero portavoce della sua politica finanziando queste fabbriche in aree diverse dell'impero. Comunque, riguardo a teatri, anfiteatri e circhi, per poter costruire o intervenire con restauri, i privati dovevano avere l'autorizzazione del governo di Roma.

In effetti in questo tipo di monumento, percepito come luogo favorevole alla concordia sociale, la popolazione cittadina poteva ritrovarsi in un contesto che esaltava il prestigio della romanità e della casata imperiale, rinsaldando i propri legami e contribuendo intanto a rafforzare il potere centrale. Verona, situata allo sbocco in pianura della valle dell'Adige, era poi una porta d'ingresso nella penisola italica dal Nord, e un edificio di tale splendore poteva costituire un formidabile "biglietto da visita" per chi si fosse accostato da straniero alla civiltà romana.

1.4. Materiali e tecniche edilizie

Per le strutture portanti del monumento venne largamente impiegato il cosiddetto "tufo", un'arenaria marnosa di colore grigio-giallastro ("marna di Priabona"), ricavata in gran parte dallo stesso colle di san Pietro: si tratta di una pietra resistente alla compressione, che si taglia con grande facilità, ma si degrada velocemente all'aperto. Le murature in questa pietra (ad esempio quelle dell'edificio scenico, formate da grandi blocchi) erano quindi coperte da intonaco o da rivestimenti lapidei; sembra invece che fossero a vista i paramenti a corsi orizzontali o incrociantisi in diagonale (opus reticulatum), costituiti da tufelli ritagliati con cura dalla stessa arenaria marnosa, ricavata però da banchi di maggior compattezza; quest'ultima tecnica è usata in particolare sulle terrazze superiori dove presenta in alcuni

punti inserti decorativi in altro colore, e nelle arcate cieche dell'argine sul fiume.

L'opus reticulatum richiedeva precisione e abilità nella lavorazione dei tufelli (cubilia) e quindi maestranze specializzate; queste dovettero essere chiamate a Verona dal centro Italia, dove la tecnica era ben nota. Dato l'impegno economico necessario, essa fu usata raramente in età romana in Italia settentrionale (il teatro veronese è uno dei pochi casi attestati). Per alcuni rivestimenti parietali (ad esempio nei corridoi di accesso), per le gradinate, le coperture dei canali e dell'euripo, le cornici architettoniche, le chiavi d'arco figurate e altri elementi, venne ampiamente utilizzato il calcare ammonitico delle cave della Valpolicella, nelle varianti bianca e rosata, anche creando effetti coloristici: i gradoni erano in calcare prevalentemente bianco, mentre le scalette divisorie della cavea di colore rosa intenso. Dovette poi essere abbondante l'uso di antefisse in terracotta; la loro provenienza dal teatro è solo ipotetica, ma è possibile che per una fabbrica di così grande mole fosse stato necessario importare laterizi anche da altre città.

Caratteristica precipua dell'edificio è poi la ricchezza della decorazione marmorea. Nelle cornici e nelle sculture predomina il marmo bianco, proveniente – secondo le analisi effettuate – almeno da otto diverse aree di estrazione, soprattutto da quella lunense (l'attuale marmo di Carrara), ma anche da altre in Grecia e in Asia Minore (odierna Turchia).

Erano anche abbondantemente presenti i marmi colorati, nella tecnica dell'opus sectile, come indica il pavimento ora visibile sull'orchestra, ricostruito o creato ex novo (con lastre comunque ritrovate nel teatro. La quantità delle lastre in marmo rinvenute negli scavi dell'Ottocento fu tale che Andrea Monga, lo scopritore del teatro, le utilizzò nei pavimenti della propria villa a San Pietro Incariano.



40. "Passeggiata" superiore, opus reticulatum con motivo decorativo.

41. Scaletta mediana della cavea.

42. Pavimento in opus sectile dell'orchestra, ricostruito o integralmente ricreato agli inizi del Novecento.





1.5. Il controllo dell'acqua

I costruttori del teatro posero estrema cura nell'attuare un rigoroso controllo delle acque, visto che l'edificio occupava il pendio di una collina costituita da una pietra di scarsa durezza, entro la quale l'acqua si apre con molta facilità nuove strade.

Per evitare questa potenziale minaccia per le murature addossate al colle, costruirono un complesso sistema di canalizzazione, di cui solo alcune parti sono oggi percepibili.

L'accorgimento più grandioso fu il taglio (profondo 18 metri, largo circa due) praticato nella collina per separare da essa le gradinate e costituito da tre segmenti, che "abbracciavano" tutta la cavea dal retro; l'acqua che giungeva dal colle finiva nel canale lastricato posto sul fondo del taglio e da lì, attraverso altri canali, era condotta al fiume. Per impedire eventuali smottamenti delle pareti del taglio, fra di esse furono collocate – ad intervalli regolari – pesanti travi in pietra, fissate a incastro. L'intercapedine dovette essere realizzata nelle fasi iniziali dei lavori e fornì ai costruttori una cava in loco, visto che il "tufo" da essa ricavato fu poi tagliato e messo in opera nel teatro. Alla base del teatro correvano – attorno all'orchestra e lungo i corridoi laterali di ingresso, ad esempio – ulteriori canali, costruiti con cura, abbastanza profondi e coperti da lastre in calcare locale, a volte decorate a traforo per ottenere dei tombini.

Si provvide infine alle esigenze fisiche degli spettatori, con il posizionamento di latrinae: una venne individuata nell'Ottocento al piano terra del teatro, in uno degli ambienti a volta, che sostenevano le gradinate sul lato orientale.

43. Prima passeggiata: resto di un canale laterizio entro una semicolonna (quasi scomparsa) del prospetto architettonico in tufo.

44. Fontana (priva della vasca inferiore) sulla parete di fondo del ninfeo della Grande Terrazza.

2. STRUTTURA DEL TEATRO ROMANO

2.1. La struttura del teatro

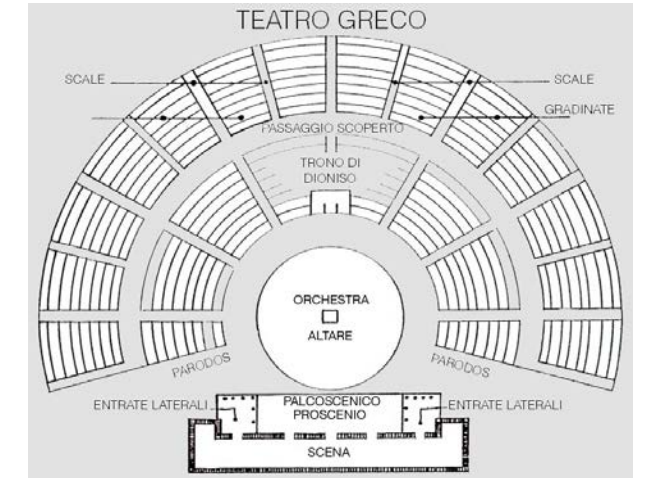
Il teatro non è una creazione originale dell'architettura romana ma deriva, con alcune modifiche, dal teatro greco il quale è sorto come ambiente destinato a particolari forme del culto di Dioniso che si evolsero in un genere di spettacolo: la tragedia. Nel suo aspetto sostanzialmente definitivo il teatro greco è un prodotto del V sec. a.C. fiorito nella civilissima Atene. I primi teatri in Italia sorsero in Sicilia e nella Magna Grecia, cioè in ambiente di cultura ellenica già nel VI sec. a.C., mentre i più antichi teatri in muratura di costruzione romana, dopo i fugaci esempi dei teatri lignei, sono databili fra l'80 ed il 70 a.C.

Parti essenziali del teatro antico sono:

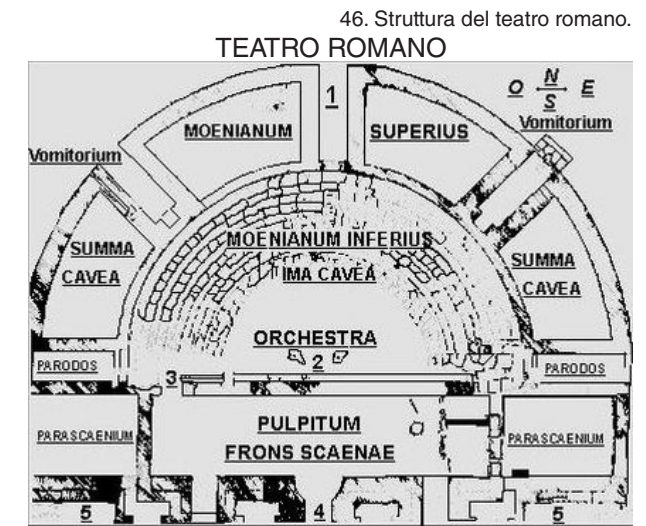
– l'*orchestra*, uno spazio piano, per lo più semicircolare, destinato alle evoluzioni ritmiche del coro. Nella trasformazione romana anche l'orchestra verrà destinata, almeno in parte, ad accogliere il pubblico. L'orchestra è compresa tra il *proscenio* sul quale agiscono gli attori, e la *cavea*, dove, su gradoni semicircolari, di raggio sempre maggiore a mano a mano che si sale, trovano posto gli spettatori;

– il *proscenio*: ha come fondale la fronte dell'*edificio scenico*, il quale, in un teatro dell'età romana, presenta alle estremità due avancorpi denominati *parasceni*, che delimitano sui fianchi il proscenio.

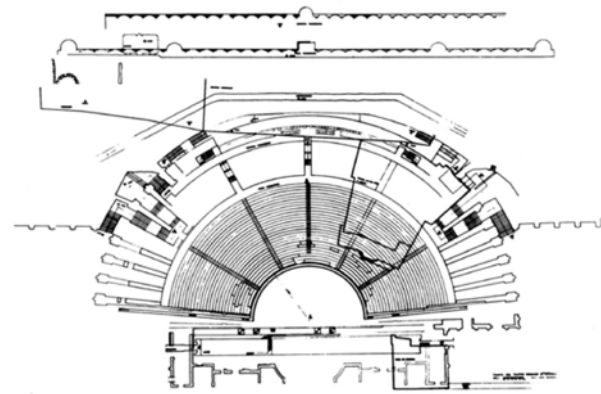
Altra particolarità propria di un teatro romano, e che lo differenzia da quello greco, è l'unio-



45. Struttura del teatro greco.



46. Struttura del teatro romano.



47. Pianta del teatro (rilievo Leone Benvegnù, 1980).

48. Corridoio orientale.



ne dell'edificio scenico alla cavea mediante volte che coprono i due passaggi di accesso all'orchestra, i quali prendono il nome di *cripte*. Il teatro romano tende poi a differenziarsi da quello greco per un carattere più raccolto, che maggiormente lo avvicina ai teatri moderni.

2.2. La struttura del Teatro romano di Verona

Il teatro romano, per non essere interamente costruito, ma avendo la cavea in parte addossata al colle, si avvicina al tipo greco. Gli ingressi erano due, ai lati della scena. Se ve ne fossero stati degli altri, questi avrebbero dovuto servire unicamente per gli attori, dato che mettevano sul post-scaenium o retroscena. Nel teatro si accede dall'ingresso orientale attraverso la casa del custode; si ha sulla sinistra un muro in blocchi di tufo con il primo roccchio di due semicolonne in pietra. E' il muro esterno del parascenio orientale. Tre settori di muro isolati determinano due grandi passaggi che immettono nella cripta orientale dove si accede all'orchestra.

L'ingresso occidentale mostra ancora lo scalone e una parte del monumentale secondo ordine architettonico a sostegno del secondo ripiano della cavea. La metà occidentale della frontescena con relativo parascenio, per un terzo circa dell'altezza primitiva, è quanto rimane dell'edificio scenico.

2.3. L'edificio scenico

Nel teatro romano, per la ricordata tendenza a creare un ambiente raccolto, l'edificio scenico eguagliava in altezza la cavea con i suoi eventuali coronamenti di logge. Secondo

questa norma, nel Teatro di Verona l'edificio scenico avrà avuto un'altezza di 27 metri.

La lunghezza, compresi gli ambienti creati dai parasceni, era di metri 72, mentre lo spessore era di appena metri 6. Le strutture sono in blocchi di tufo rivestiti con lastre di marmo. La fronte dell'edificio scenico, che guarda verso la cavea, presentava tre nicchie, una centrale, più profonda, in parte a profilo curvilineo e due laterali a pianta rettangolare. In ognuna di queste nicchie si apriva una porta, altre due si aprivano nei parasceni e da queste cinque porte gli attori accedevano al proscenio. Questo è abbastanza profondo, misurando 15 metri al centro, in corrispondenza del nicchione, e 9 metri dove è più stretto. L'altezza del proscenio sull'orchestra era di metri 1.40 e la fronte, rettilinea, doveva essere scandita da un partito ornamentale molto semplice di lastre in pietra rosa di Sant'Ambrogio (Valpolicella) con un archetto su due paraste lisce. La scena, secondo il canone vitruviano, è uguale in lunghezza a due volte il diametro dell'orchestra (metri 30,40 x 2).

Nella fossa scenica, al limite dell'orchestra ed al livello di questa, si osservano quattro grossi plinti di pietra bianca, ciascuno con due fori quadrati in diagonale. Si ritengono apprestamenti per l'aulaeum, il sipario che, mediante un congegno di travi a cannocchiale, si abbassava all'inizio dello spettacolo e si alzava a spettacolo finito, con movimento inverso a quello per noi abituale. La fossa del sipario è separata da uno stretto muricciolo dalla grande fossa che si apriva sotto il piano di calpestio, in legno, del proscenio. La grande fossa scenica ha due sbocchi laterali attraverso due cunicoli che passano sotto i parasceni. Ben visibile è l'ingresso di quello occidentale. E' completamente perduto il muro posteriore alla scena che guardava verso la città e si elevava scandito dalla trama decorativa degli ordini architettonici, quello tuscanico, dorico e quello con capitelli a sofà su semicolonne.

Il palcoscenico era coperto da un tetto ad una sola falda ornato da antefisse fittili a palmetta, di cui sono stati trovati resti nel corso degli scavi nell'area teatrale.

L'edificio scenico era saldato alla cavea mediante volte che trasformavano le parodoi in



49. L'edificio scenico.



50. Palcoscenico.

51. Vista della cavea con la chiesa di S. Siro e Libera.



cripte. Queste volte però si arrestavano sulla linea dell'ottavo gradino della cavea, come lascia presumere una lastra di rivestimento nella cripta orientale che sporge a formare la spalla di una soglia. Al di sopra delle cripte verso l'orchestra c'erano, da una parte e dall'altra, i tribunalia, che oggi chiameremmo palchi d'onore. Un altro posto di particolare riguardo era la tribuna imperiale, al centro della cavea in corrispondenza dei primi gradini. La sua fronte doveva essere di metri 4,05 e la profondità di metri 2,55.

2.4. L'orchestra

E' lo spazio semicircolare compreso tra il palcoscenico e la gradinata ed è pavimentato di marmi colorati diversi. A filo del primo gradino corre l'euripo, cioè il fossato per lo scolo delle acque raccolte dalla cavea. L'euripo continua, da una parte e dall'altra, sotto il pavimento delle cripte e convoglia l'acqua fuori dal teatro, verso l'Adige. Una balaustra separava l'orchestra da una tribuna con una serie di posti l'onore riservati alle personalità eminenti. Questa era collocata in asse con la cavea, aveva la fronte di circa metri 4, ed era profonda metri 2,40. Nel teatro greco lo spazio dell'orchestra era riservato al coro e ai movimenti di danza accompagnati dalla musica che sottolineavano le rappresentazioni tragiche, mentre la presenza di un altare richiamava la funzione religiosa del teatro. Nel teatro romano alla funzione religiosa si affiancò l'esaltazione del potere politico, per cui non è escluso fosse presente una statua imperiale.

52. Sostruzioni della cavea, parte orientale. (pagina successiva)

53. Ima e summa cavea. (pagina successiva).

54. Vomitorio di accesso alle praecintio. (pagina successiva).

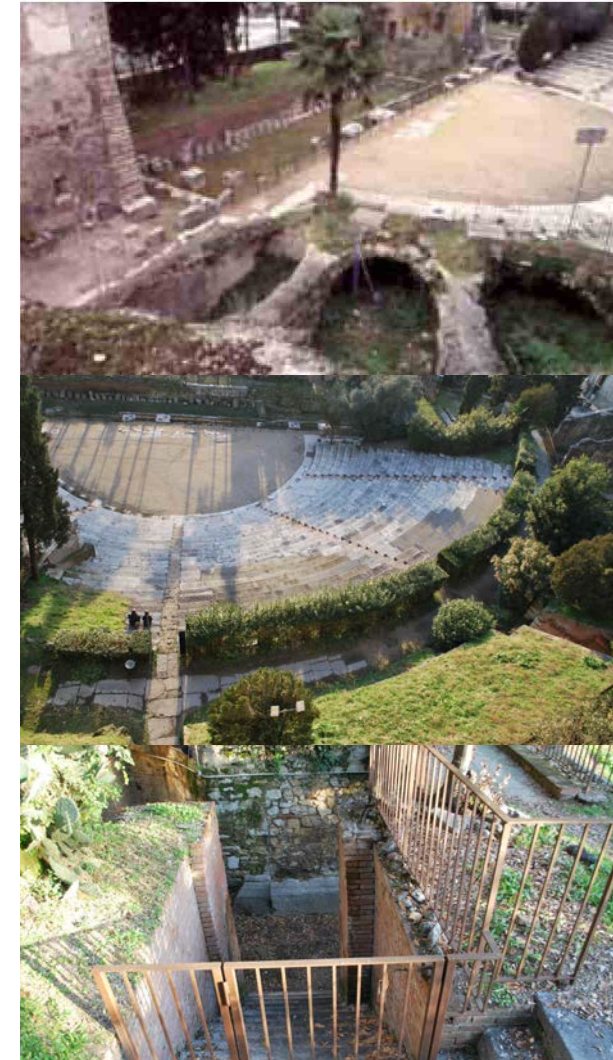
2.5. La cavea

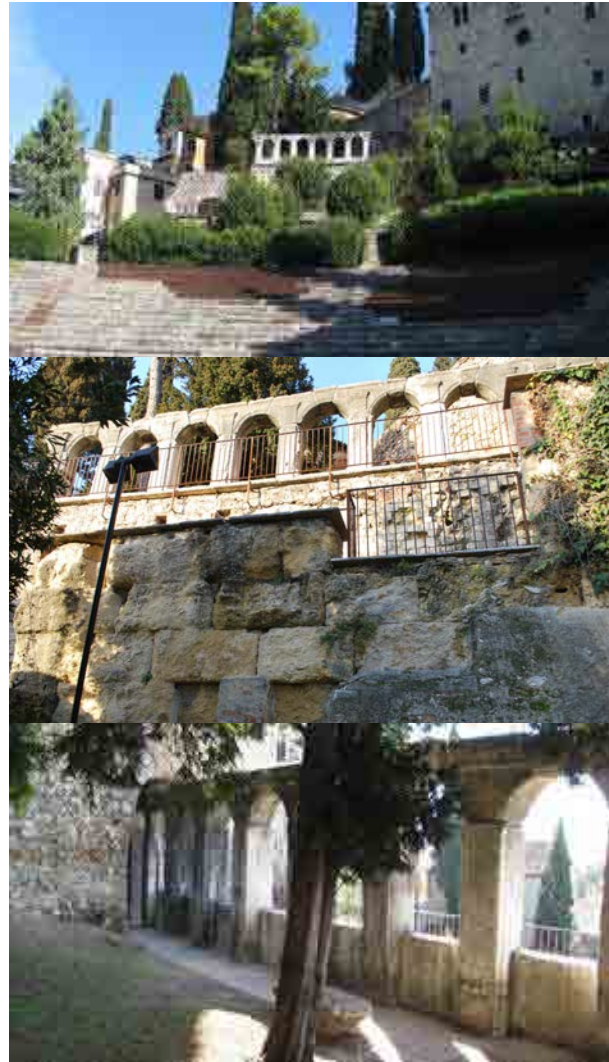
La cavea, come ora si presenta, è il risultato di un lungo lavoro di ricomposizione. Essa è mancante alle estremità dove i gradoni non posavano sul pendio stesso del colle ma sopra sostruzioni artificiali, costituite da muri radiali su cui vi erano delle volte a botte. Sul lato orientale tre volte sono cadute ma due ancora si conservano sotto la chiesa dei SS. Siro e Libera, sul lato occidentale ne sono crollate due e due altre rimangono. Gli scavi hanno fatto ritrovare sul posto quasi tutto il semicerchio formato dal primo gradone ma i successivi si rinvennero per lo più disseminati qua e là, fuori dal loro posto originario. I primi sette gradoni del secondo settore occidentale furono trovati, nella loro primitiva sistemazione, già da Andrea Monga.

La cavea era divisa da passaggi orizzontali o precinzioni in due settori che prendevano il nome di meniani: ima e summa cavea.

L'ima cavea conta 23 gradini ed è divisa in sei cunei da cinque scalette in pietra rosa di Sant'Ambrogio. Alla prima precinzione, situata a metri 9,15 dal livello dell'orchestra, si accedeva per mezzo di scale laterali e, tramite cinque porte rettangolari che si aprivano sulla parete dorsale, si scendeva sulla gradinata. Analogamente, dalla prima precinzione non si poteva passare al II meniano perchè il primo gradino di questo era a a metri 2.40 sul piano della precinzione stessa.

Al secondo meniano vi si accedeva invece scendendo dalla seconda precinzione, individuata alla quota di metri 15.60, raggiungibile dalla prima precinzione, a sinistra, passando sotto due muri radiali voltati che sostenevano la seconda gradinata (che contava 12 gradoni, mai stati ricollocati), tramite due rampe di scale fino al terrazzo protetto da ringhiera. Non visitabile al pubblico è la "grotta di San Siro", situata alle spalle della chiesa di Santa Libera e costituita da due vani divisi da una porta architravata. Nel secondo vano restano le





tracce di una scala di 12 gradini che permettevano di raggiungere la seconda precinzione. I due vani erano alti metri 5.50 al colmo della volta, la metà della quale risultava dentro la massicciata del secondo meniano, mentre la metà superiore emergeva dalla quota della seconda precinzione. In sostanza si raggiunge la quota di metri 19.34, su cui s'impone il residuo dell'"ambulacro" o portico che coronava la cavea.

2.6. L'ambulacro

Galleria a volta ribassata, larga metri 2.95 ed alta metri 2.30 che chiudeva in alto la cavea, avendo il piano di calpestio a circa 4 metri sopra la seconda precinzione. Aveva probabilmente funzione di raccordo con un altro ambiente, collocato più in alto e si pensa che si aprisse sulla cavea con una serie di finestre rettangolari. Dell'ambulacro si conserva tutta la parte del muro interno che cade dentro la fronte del convento, con una porzione della volta. Salito il primo tratto della scala si incontra un pianerottolo che è poco più basso del piano di calpestio dell'ambulacro, per cui si può immaginare che, mediante un paio di gradini, si potesse da qui accedere all'ambulacro stesso. Della galleria sovrapposta all'ambulacro e alta metri 5.10 resta un ambiente intagliato nel tufo della collina, alto metri 5.05; essa si allargava nel settore centrale, mentre lateralmente aveva la stessa larghezza dell'ambulacro. Si ritiene che gli archetti, coi quali nel 1912 fu ricomposta la loggetta sul bordo del terrazzo verso la cavea, fossero collocati sulla fronte della galleria con la quali si raggiungeva la quota di metri 27.30 sul piano dell'orchestra. All'interno di tali archetti sono incisi i nomi delle famiglie abbienti, come i Gavi, che contribuirono con la loro munificenza alla costruzione del teatro.

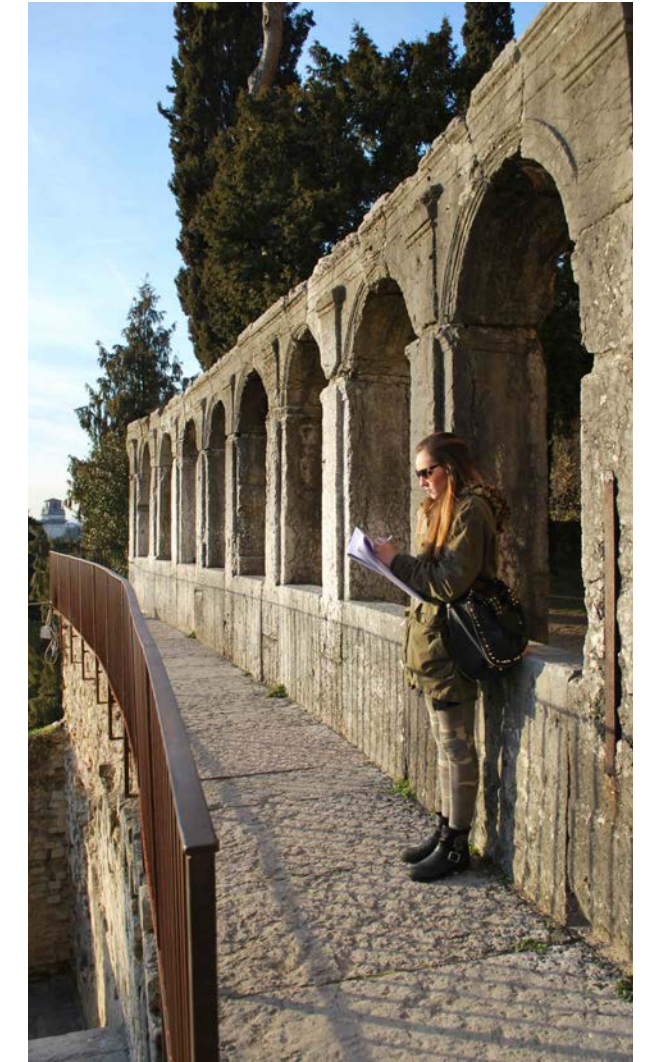
2.7. La questione degli archetti

La collocazione di questi archetti è uno dei problemi più ardui del teatro di Verona. Il luogo dove sono stati ricomposti è sicuramente errato perchè si trova alle spalle della scala che sale all'esterno del teatro. Il Marconi stesso li poneva, ipoteticamente, sulla fronte dell'ambulacro, ma è d'ostacolo a questa ricomposizione la stessa altezza degli archetti, che è di metri 3.20 mentre l'ambulacro non è più alto di metri 2.30. Serie difficoltà presenta del resto la ricostituzione di tutta la parte alta della cavea. Gli elementi per l'esatta soluzione del problema relativo alla collocazione degli archetti si trovano in un grande ambiente (metri 11 x 4.80 x 5.05), del secondo piano dell'ex convento, nel quale è ancora conservata una parte della volta originale intagliata nel tufo, che si imposta ad un'altezza di metri 3.20 corrispondente all'altezza degli archetti. Essendo qui rimasta anche una parte del muro terminale ad occidente, pure intagliato nel tufo, si possono ricostruire le misure di questa grande galleria ad archetti, che risulta essere stata larga metri 3.80, alta metri 5.10 e lunga metri 27. La lunghezza è assai vicina a quella del diametro dell'orchestra e cioè la galleria ad archetti non si estendeva in semicerchio a coronamento di tutta la cavea, ma era limitata soltanto alla parte centrale, in aderenza alla sua funzione che era quella di nascondere la parete verticale di tufo, alzantesi più di 6 metri al di sopra dell'ambulacro.

Le due scale che salgono oltre il livello della seconda precinzione, seguendo con andamento curvilineo il limite della cavea, immettevano nella grande galleria ad archetti. Al centro di questa, in corrispondenza dell'asse del teatro, una scala supera l'intercapedine e conduce alla prima terrazza.

55. Vista della cavea con il loggiato. (pagina precedente).

56, 57, 58. La galleria ad archetti.





59. Vista di una delle grandi terrazze.

60. Pilastrino con iscrizione S(everai) L(uci) C(aeli). (pagina successiva)

61. Iscrizione in onore di Marco Septimio Aurelio Agrippa, nel portico del teatro di Lepcis Magna, in Libia. (pagina successiva)

2.8. Le terrazze

Completano il grandioso complesso monumentale tre terrazze lunghe almeno 124 metri; la prima, profonda 23 metri, è occupata dalle strutture del convento quattrocentesco e conserva i resti di una grotta intagliata nel tufo, forse in sostituzione di un tempio, che assolveva alle funzioni di culto, che erano strettamente connesse a quelle dello spettacolo.

La seconda terrazza, a metri 6.50 sopra la prima e profonda metri 1.50, è da considerare piuttosto un elemento di raccordo con la terrazza superiore. La parete a monte è rivestita da blocchetti di tufo rettangolari disposti in modo da formare un reticolo (opus reticulatum), o disposti orizzontalmente (opus vittatum), che creano delle campiture architettoniche. L'ultima terrazza posta a metri 41 dal piano dell'orchestra, ha una larghezza di metri 7 ed è conclusa a monte da una parete di metri 5. Anch'essa è rivestita in blocchetti di tufo. La sommità del colle era conclusa da una spianata su cui era edificato un tempio. Oggi tuttavia nessuna traccia di romanità resta visibile in questo luogo, dove sorge la ex-caserma austriaca costruita nel 1855.

2.9. Spettatori ed artisti

Il teatro aveva una capienza attorno ai tremila spettatori (il limite per gli spettacoli attuali è di circa 2.000, ma è usata solo la parte conservata della cavea antica). Qualche indicazione su coloro che nel tempo lo frequentarono si può ricavare dalle epigrafi rimaste. Sui pilastri che sostengono gli archetti della loggia che coronava in alto le gradinate, si notano infatti diverse iscrizioni, interpretabili come una sorta di "prenotazione permanente" di posti per gli spettacoli. In alcuni casi i nomi sono ridotti alle sole iniziali, forse per poterli più facilmente

cancellare e sostituire se necessario e anche perché chi aveva fatto incidere l'abbreviazione poteva comunque riconoscerla.

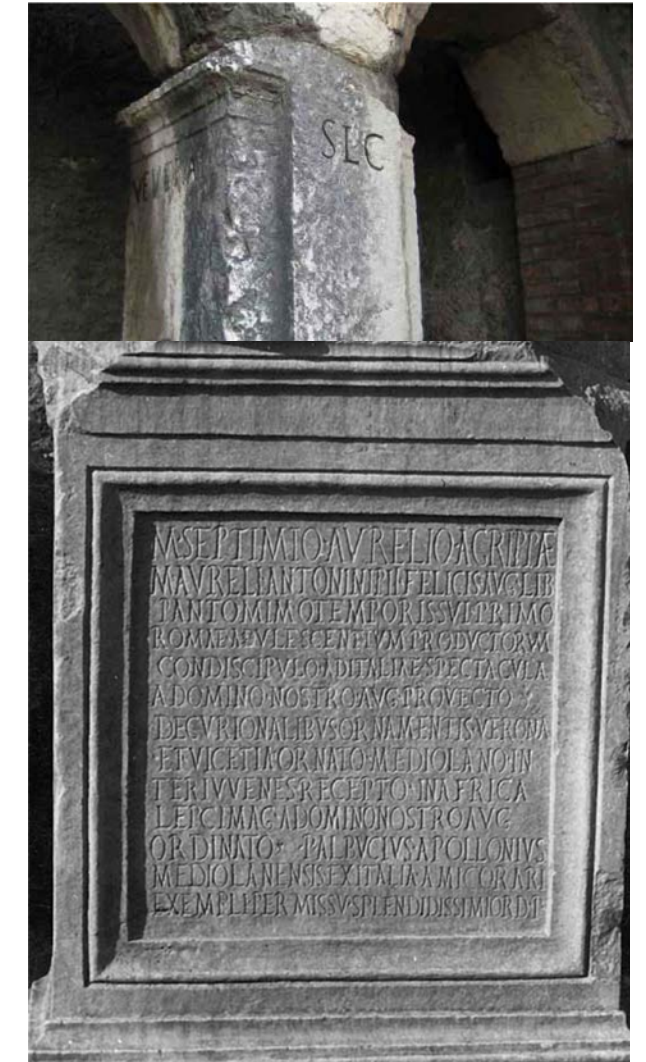
Altre epigrafi si trovavano invece sui posti a sedere, come di frequente nei teatri romani; infatti alcuni frammenti di lastre di seduta, in marmo piuttosto sottile, con bordo arrotondato, recano iscrizioni molto lacunose.

Per quanto riguarda gli artisti che recitarono nel teatro veronese, un'iscrizione posteriore al 211 d.C., rinvenuta nel teatro di Lepcis Magna in Libia esalta la bravura del pantomimo Marco Septimio Aurelio Agrippa, liberto (schiavo affrancato) di Caracalla, che – dopo essersi formato nella scuola imperiale di Roma – diede spettacoli in Italia e Africa; a Verona e Vicenza venne così apprezzato che gli furono dati gli ornamenti decurionalia, insegne dei decurioni (magistrati municipali) concesse a titolo onorifico.

Grande successo ebbero quindi le rappresentazioni denominate pantomime, spettacoli in cui un attore mimava la scena o il personaggio descritti in un canto, che accompagnava la rappresentazione. Assumevano quindi grande importanza l'apparato scenico, i costumi, l'accompagnamento musicale e gli intermezzi cantati cui spettava il compito di illustrare il procedere dell'azione.

Gli spettacoli moderni ebbero inizio nel 1926 con due recite di Gustavo Salvini nell'Edipo Re di Sofocle e nell'Oreste dell'Alfieri. Dal luglio 1948 gli spettacoli al Teatro Romano di Verona si sono specializzati nel repertorio shakespeariano.

La presenza di condutture sotto il palcoscenico poteva consentire, come già detto, anche l'uso di effetti speciali con giochi d'acqua e l'ornamentazione dell'edificio scenico doveva costituire uno splendido fondale per gli spettacoli.





62. Testa di Bacco, forse dal teatro, marmo.

63. Satiro con il tipico bastone dei pastori, su oscillum in marmo.

64. Sileno con fichi, su oscillum in marmo.

65. Baccante, marmo.

2.10. Il teatro come luogo di culto

Nel mondo romano, i teatri (molto più degli anfiteatri) erano percepiti anche come luoghi in cui esercitare culti a una o più divinità, tanto che – oltre ad essere talvolta coronati da un tempio, come nel caso di Verona – potevano ospitare più edifici religiosi, in genere di non grandi dimensioni.

Nel teatro veronese, un elemento favorevole in tal senso era la disponibilità di acqua, basilare per il compimento di molti riti. Così era probabilmente un luogo di culto il cosiddetto ninfeo, un ambiente scavato nella parete di fondo della Grande Terrazza, ornato da una fontana, e collegato ad altri spazi ipogei, in una zona che mantenne nel tempo una forte valenza religiosa e attrasse in seguito edifici di culto cristiani, fra cui la chiesetta visibile attualmente, dedicata alla Vergine madre di Dio (Virgini deiparae) e a San Gerolamo, patrono della congregazione religiosa dei Gesuati.

Fra le sculture che ornavano il teatro ha una valenza religiosa una testa di statua di Bacco. Nel teatro comparivano anche satiri, sileni e baccanti; alcuni di essi sostenevano altri elementi architettonici o costituivano pilastri figurati.

Il complesso teatrale era poi coronato, sulla sommità del colle, da un edificio templare, i cui resti – individuati a metà dell'Ottocento, quando fu costruita la caserma austriaca di Castel S. Pietro – sono stati di recente reindagati (dalla locale Soprintendenza archeologica), confermando che la facciata era orientata come quella del teatro.

2.11. Il teatro come palcoscenico del potere

Nei teatri dell'impero era quasi d'obbligo la presenza di statue, spesso di dimensioni maggiori del vero, dell'imperatore e di membri della sua famiglia; esse rendevano tangibile agli spettatori il potere del governo centrale. Purtroppo le sculture non decorative in marmo rinvenute nel teatro veronese sono in stato fortemente frammentario e non consentono l'identificazione dei personaggi rappresentati.

Richiami alla potenza di Roma erano però presenti un po' ovunque.

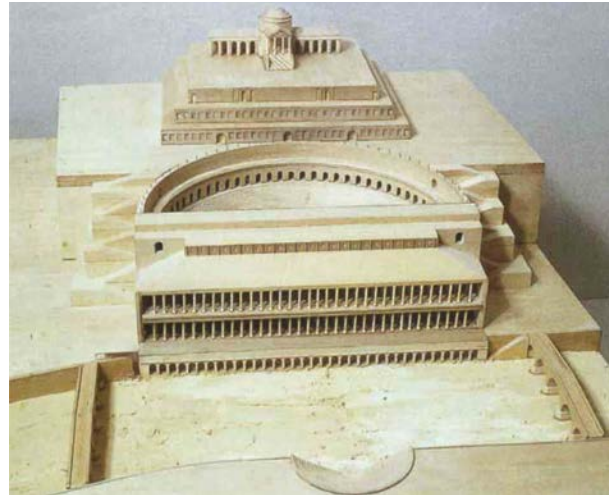
2.12. La fine del teatro

Il disuso del monumento come edificio da spettacolo avvenne in seguito ad un incendio che raggiunse gli spazi sotto il palcoscenico, provocando la fusione delle condutture in piombo. L'evento potrebbe essersi verificato nella seconda metà del III secolo, periodo di grande instabilità, in particolare per le calate degli Alamanni, in cui si è riscontrata a Verona una programmata restrizione delle zone residenziali entro la cinta muraria, per una miglior difesa. Attorno alla metà del IV secolo l'area del teatro, che restò comunque di proprietà pubblica, risulta occupata da un cimitero. Le tombe, scavate nel pavimento dell'edificio scenico e collocate negli spazi del sottoscena, poste sugli scaloni laterali e dentro il canale che correva attorno all'orchestra, testimoniano che a quella data gli spettacoli erano terminati da tempo, il sistema di controllo delle acque non era più funzionante ed era già avanzato il processo di progressiva distruzione degli arredi marmorei dell'edificio.

Nella prima metà del VI secolo il tempio sulla collina era ormai trasformato in una chiesa cristiana, dedicata a san Pietro, che accolse le sepolture dei vescovi Valente e Verecondo,



66. Testa con corona, marmo.



67. Plastico del teatro, tratto nel 1997 dai disegni di Andrea Palladio.

68. Ricostruzione dell'Acropoli di Verona.



morti nel 531 e 533. Le potenzialità difensive della sommità del colle erano ben evidenti in quest'epoca: i Goti – assaliti dai Bizantini nel 542 – lo usarono infatti come rifugio (secondo Procopio di Cesarea); in seguito ebbe a più riprese funzione militare, fino al dominio degli Austriaci, che vi costruirono la grande caserma tuttora esistente (metà del XIX secolo). Sulla cavea e nelle adiacenze sorsero nel tempo molti edifici religiosi, privati o utilitari; restano oggi il palazzetto d'ingresso alla zona archeologica, la chiesa dei santi Siro e Libera (orientata secondo le strutture radiali di sostegno alla cavea) e il convento costruito dai Gesuati nel tardo Quattrocento, in cui è situato il Museo Archeologico.

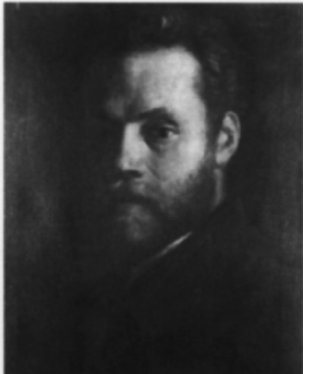
3. ITALIA ANTIQUA - ENVOIS DI JEAN BAPTISTE GUILLAME

3.1. Jean Baptiste Guillame

Nato a Valenciennes, Edmond-Jean-Baptiste Guillame (1826-1894) studia a Parigi grazie a una borsa del Dipartimento del Nord; è ammesso all'Ecole des Beaux-Arts nel 1845. Premio Achille Leclère nel 1855, tre volte logiste, ottiene pure il secondo grand Prix nel 1855. E' primo grand Prix nel 1856. Il suo soggiorno a Roma gli permette di realizzare numerosi viaggi e studi archeologici a Napoli, in Sicilia, in Grecia ed in particolare in Asia Minore con l'archeologo Georges Perrot, membro dell'Institut. Il suo soggiorno in Italia è marcato anche dagli avvenimenti politici e militari che hanno preceduto la realizzazione dell'unità d'Italia. E' durante la Spedizione dei Mille, guidata da Garibaldi, tra giugno e novembre del 1860, che egli prepara il suo Envoi di quarto anno a Verona.

3.2. L'envoi e il memoire

“Il sig. Guillame, per il suo lavoro di 4° anno, doveva inviare all'Académie la restituzione di un edificio antico; egli ha scelto, per adempiere a quest'obbligo, il teatro di Verona. Ciò ha permesso di farci conoscere, restituendolo in maniera assai probabile, un edificio di grande interesse di cui lo studio completo non era ancora stato intrapreso, a causa delle costru-



69. Jean Baptiste Guillame.

zioni moderne che, pocanzi ancora, l'ingombravano e ne mascheravano le vestigia, e forse anche a causa del luogo in cui esso sorge, che, lontano da Roma, in una provincia, non aveva attirato su di esso l'attenzione sufficiente.

Il sig. Guillame con passione ha tratto profitto da una felice occasione che gli si è presentata; non soltanto ha trovato l'edificio antico sgombrato, grazie alle cure illuminate e a spese del Cavalier Monga, della maggior parte delle costruzioni moderne che ne nascondevano la vista, ma egli ha anche trovato, presso Monga, le più preziose informazioni, comunicate in modo più liberale possibile.

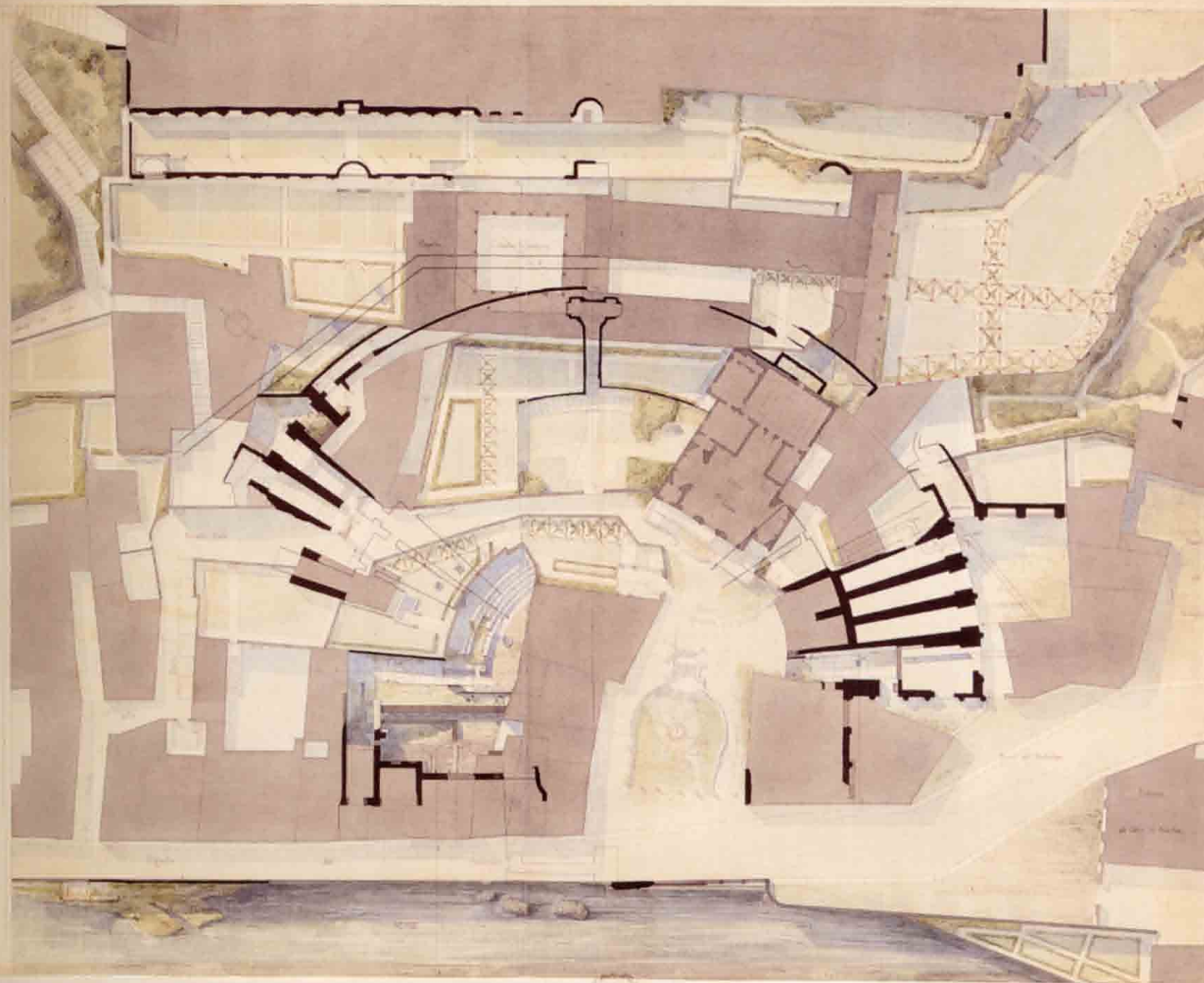
Il sig. Guillame ha allegato ai disegni che invia un Memoire molto articolato, nel quale egli ha descritto con una cura meticolosa i suoi ricordi dello stato nel quale ha trovato le rovine, descrivendo con esattezza tutti i frammenti che ha potuto osservare, annotando la posizione che essi occupavano quando furono scoperti. Questo documento così completato può fornire le informazioni più utili a coloro che vorranno in futuro intraprendere un nuovo studio di questo bell'edificio.

Il sig. Guillame ricercando l'epoca della costruzione del teatro di Verona, osserva che l'ordine ionico che ne decora il primo piano, presenta delle analogie impressionanti con l'ordine ionico del Teatro di Marcello a Roma; egli fa notare che la costruzione del Teatro di Marcello è stata attribuita da qualche autore a Vitruvio, nato, secondo le tradizioni più ricorrenti, a Verona; seppur non conclude che Vitruvio sia l'architetto del teatro di Verona, egli pensa, a causa di queste circostanze e basandosi principalmente sulle caratteristiche dei particolari di questo edificio, di avere serie ragioni per porre l'epoca della sua costruzione al secolo di Augusto. Comunque, il lavoro notevole del sig. Guillame è fatto con talento. Le restituzioni di questo pensionnaire attestano che egli ha studiato con profitto i preziosi resti dell'architettura antica e che egli ha il sentimento autentico di questa nobile architettura."

3.3. I disegni di Guillame

La documentazione prodotta da Edmond Guillame sul Teatro di Verona, datata 13 aprile 1861, è di notevole interesse, in quanto poco nota in ambito archeologico. Serafino Ricci menziona l'opera dell'architetto francese, citando la relazione manoscritta, dieci fotografie, e rilievi. Di questi ultimi Ricci conobbe soltanto le piante di restituzione nn 3-4 dell'Envoi di cui dei lucidi erano stati lasciati a Verona da Guillame. Ricci rinunciò alla loro pubblicazione, sia per rispetto della volontà di Guillame sia ritenendoli non innovativi rispetto alla proposta planimetrica di ricostruzione di Andrea Monga, lo scopritore del Teatro.

Agli studiosi dell'edificio restarono quindi ignoti gli altri rilievi di Guillame, fra cui quelli dello stato attuale della zona monumentale, realizzati in stretta collaborazione con Monga durante 5 mesi di lavoro; essi rivestono oggi di una certa importanza, dato che l'archivio di Monga - costituito da appunti, schizzi, rilievi - è andato in gran parte perduto. Guillame ebbe completo accesso a questa documentazione e si rammaricò che lo scavatore avesse rinunciato alla pubblicazione del teatro, sia per l'età che per le difficoltà: Monga morì il 30 aprile 1861. Il memoire di Guillame fornisce interessanti notizie su alcune scoperte archeologiche fatte nel teatro, acquisite direttamente da A. Monga e mancanti nella bibliografia posteriore.



70. Jean Baptiste Guillame, Disegno esposto n° 6
Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, pianta generale a 0,00V.

1. Disegno esposto n° 6

Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, pianta generale a 0,00V

Il rilievo potrebbe essere la versione definitiva della Mappa dei caseggiati a S. Libera, realizzata da Guillame il 15 settembre 1860, probabilmente senza l'ausilio di precedenti piante. Esso documenta, con i disegni 2,7-8, lo studio dello stato attuale della zona monumentale e smentisce le affermazioni di Ricci, che ritiene l'architetto francese interessato solo alla restituzione dell'edificio romano. Guillame procedette invece con accuratezza al rilievo delle parti romane, particolarmente difficile a causa della commistione con gli edifici moderni ad esse sovrapposti e per il fatto che il Monga non volle eliminare i percorsi e le strade esistenti: nel 1860 erano agevolmente visitabili solo un breve tratto della cavea occidentale e parte degli scaloni laterali, oltre ai terrazzamenti superiori, sterrati dal Monga e adibiti a orti. La planimetria rappresenta quindi il primo tentativo di contestualizzazione dei resti del teatro dopo quello di Adriano Cristofali, edito nel 1749 che, per quanto prezioso, si rivela al confronto ben poco preciso a causa l'uso promiscuo di piante e vedute prospettiche a volo d'uccello. Il raffronto con il rilievo realizzato in seguito dall'Ufficio Tecnico Municipale documenta la precisione di Guillame e il profitto che seppe trarre dalla collaborazione con Andrea Monga.



2. Disegno esposto n°7

Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, prospetto geometrico a 0,01

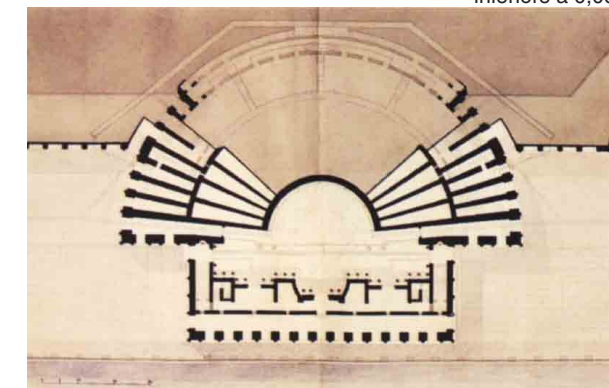
Questo prospetto, di notevole suggestione paesaggistica, documenta lo stato della riva dell'Adige prima della sistemazione definitiva, realizzata negli anni 1891-93 con la costruzione dei muraglioni per arginare le disastrose piene del fiume; in essi venne lasciato solo parzialmente in vista il muro romano di contenimento delle acque e di supporto della strada. Come ricorda del Memoire, per evidenziare i resti romani Guillame non rappresentò nel prospetto gli edifici moderni affacciati sul fiume e inesistenti sulla cavea, a parte il convento di S.Gerolamo, sullo sfondo, e la chiesetta di S.Libera, prefigurando così, in modo curioso, la situazione della zona dopo l'acquisizione da parte del Comune di Verona nel 1904 e le successive estese demolizioni. Guillame "cancellò" anche l'imponente mole di Castel S.Pietro, la caserma costruita dagli Austriaci sulla sommità del colle nel 1854.

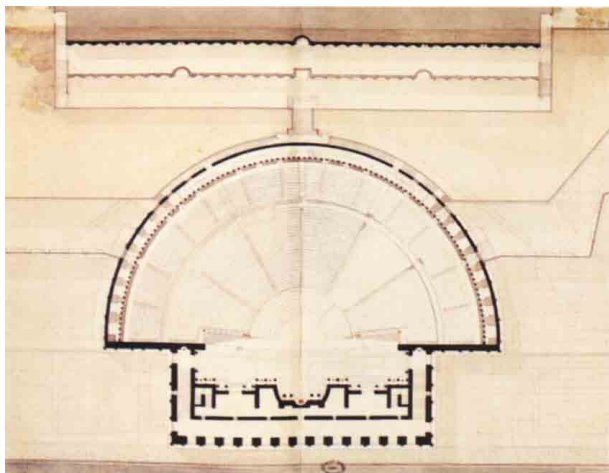
3. Veneto. Teatro di Verona, stato restituito, pianta del livello inferiore a 0,00V

Nel capitolo terzo del Memoire, Guillame chiarisce le motivazioni e la metodologia usate per la stesura della pianta di restituzione, affermando di essersi limitato alla trasposizione simmetrica rispetto a un asse mediano delle diverse parti dell'edificio venute in luce negli scavi di Monga. In realtà la planimetria proposta si discosta notevolmente da quella fatta eseguire dallo scavatore, in particolare nell'area dell'edificio scenico. La pianta di Guillame è più aderente ai dati di scavo nella distribuzione delle tre porte della scenae frons, ispirata anche alle conoscenze allora disponibili su altri teatri; è invece solo ipotizzato l'andamento delle scalette per la salita al piano superiore della scena, diverso da quello proposto da Monga. E' d'obbligo per l'architetto francese il raffronto fra la planimetria e le prescrizioni vitruviane, con l'iscrizione di quattro triangoli equilateri nell'orchestra.

71. Jean Baptiste Guillame, Disegno esposto n°7
Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, prospetto geometrico a
0,01. (pagina precedente)

72. Jean Baptiste Guillame, Disegno esposto n°7
Veneto. Teatro di Verona, stato restituito, pianta del livello
inferiore a 0,00V.





73. Jean Baptiste Guillame, Teatro di Verona, stato restituito, pianta del livello superiore a 0,00V.

4. Veneto. Teatro di Verona, stato restituito, pianta del livello superiore a 0,00V

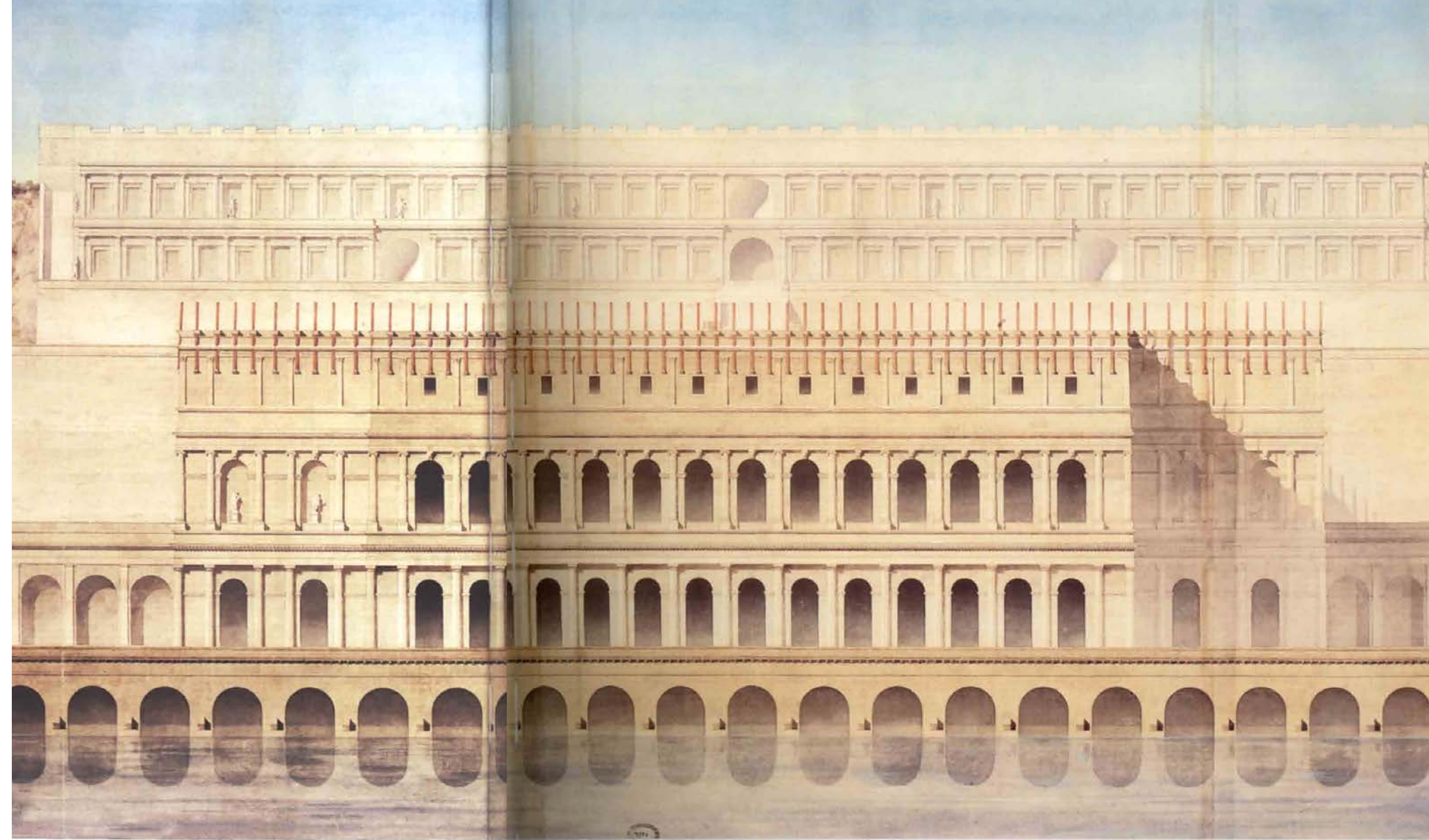
La suddivisione del primo meniano della cavea in sei cunei mediante cinque scalaria è determinata dall'applicazione delle norme vitruviane proposta nella pianta precedente; l'esistenza e la lunghezza della scaletta mediana, situata in un'area non scavata da Monga e arbitrariamente ricostruita agli inizi del Novecento, non sono però certe. Il collegamento fra la sommità dell'edificio teatrale e le passeggiate superiori mediante un'ampia scala centrale è un'acuta intuizione di Guillame; egli notò infatti all'interno del convento dei Gesuiti (sulla grande terrazza), proprio in corrispondenza dell'asse mediano del teatro, la presenza di un'ampia scala e ritenne che questa testimoniassse l'esistenza di un'analogia scalinata antica; tale soluzione architettonica rafforzerebbe fra l'altro le analogie fra il complesso veronese e il santuario della Fortuna di Palestrina.

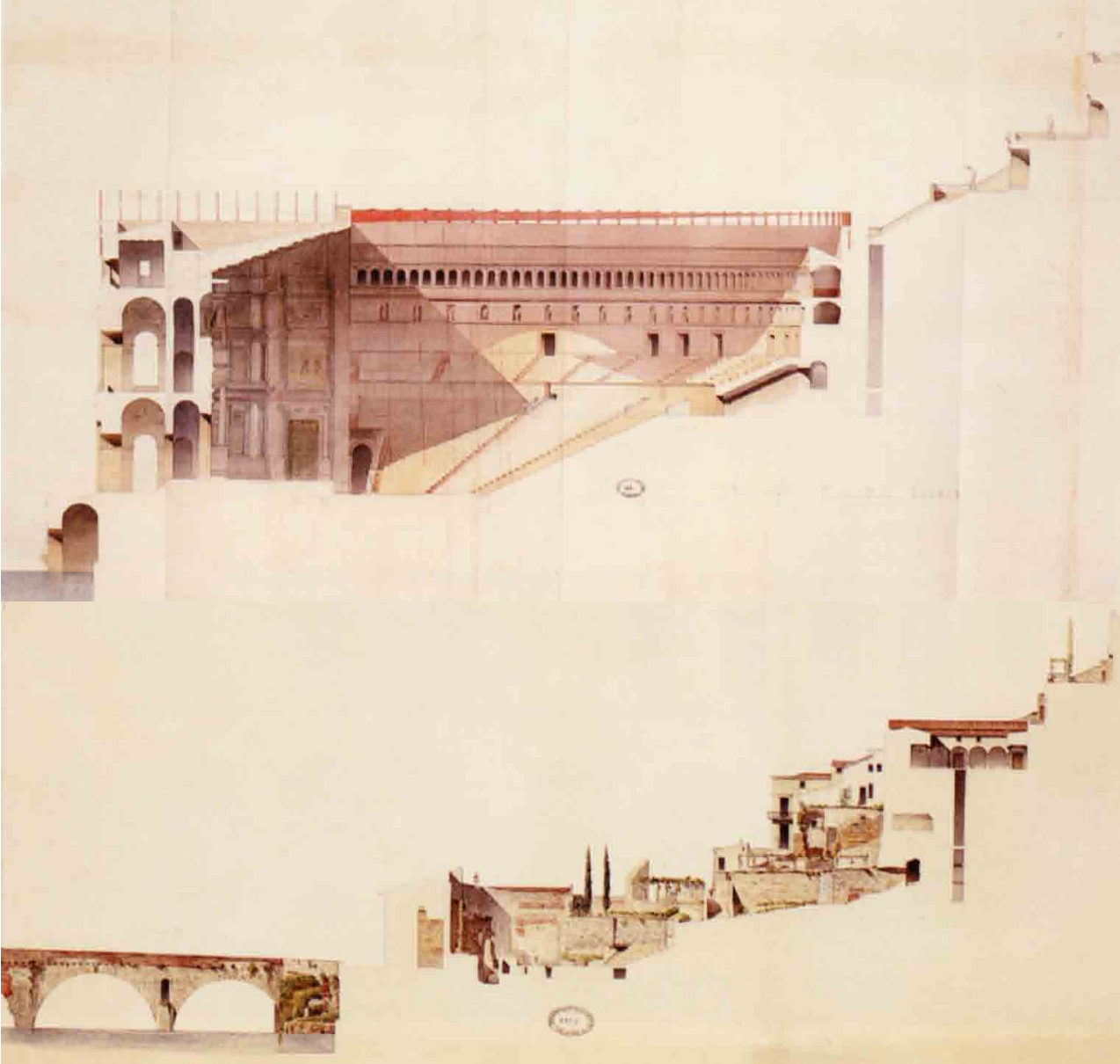
5. Veneto. Teatro di Verona, stato restituito, prospetto a 0,01

Anche nella restituzione dell'alzato del teatro, Guillame si svincola dalla proposta edita da Monga, in particolare nell'interpretazione del terzo ordine, in cui le lesene sovrastate da capitelli a soffa affiancano non arcate, ma pareti con finestre quadrangolari; tale soluzione è già presente nelle ricostruzioni cinquecentesche del teatro veronese (come quarto ordine in Caroto e terzo in Palladio), dove è ritenuta forse derivata dal prospetto dell'anfiteatro di questa stessa città. Guillame, sulla base del rinvenimento dei blocchi del tipo illustrato alla tavola 9, dota il terzo ordine di una serie di mensole per il posizionamento dei pali di sostegno del velarium.

Le merlature di coronamento del muro terminale, presso la sommità della collina, sono inserite per suggerire la presenza dell'"acropoli" cittadina e quindi di una cinta difensiva, secondo le opinioni diffuse all'epoca.

74. Jean Baptiste Guillame, Teatro di Verona, stato restituito, prospetto a 0,01. (pagina successiva)





75. Jean Baptiste Guillame, Veneto. Teatro di Verona, stato restituito, sezione a 0,01.

76. Jean Baptiste Guillame, Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, sezione generale a 0,00v.

6. Veneto. Teatro di Verona, stato restituito, sezione a 0,01

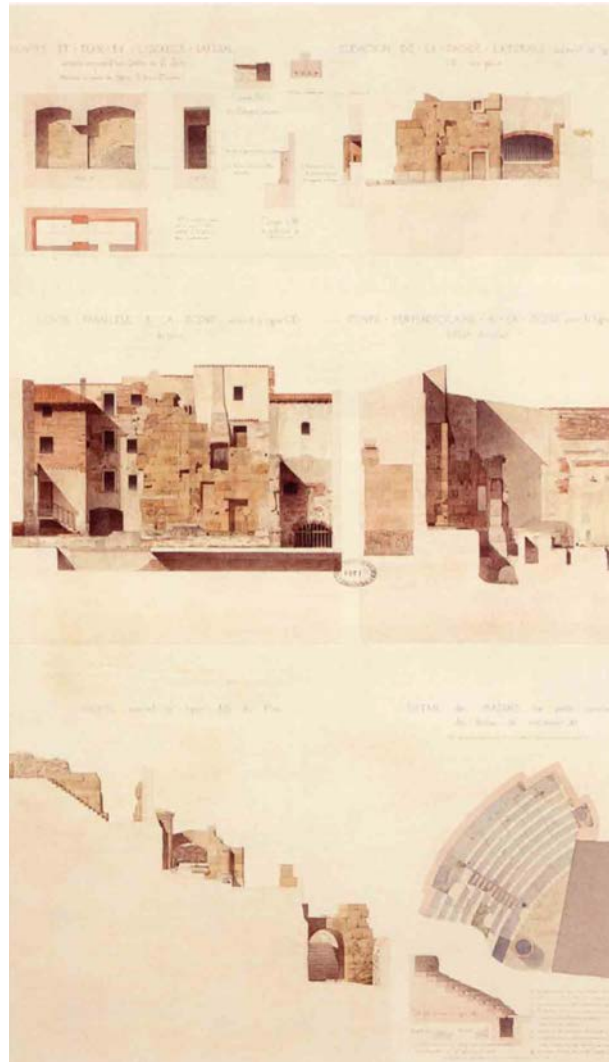
Per la ricostruzione dello spaccato del teatro, Guillame si serve ampiamente delle indicazioni vitruviane, integrandole con i dati emersi dallo scavo. Per la copertura della scena si rifà a ipotesi già proposte per i teatri di Orange e Aspendos. La cura posta nella realizzazione del disegno è evidenziata dalla riproduzione degli effetti di policromia determinati dall'uso di marmi pregiati e di bronzo nel frontescena e dagli scalari in calcare rosso veronese nella cavea. L'approfondito studio dei resti romani ancora presenti all'interno del convento dei Gesuati conduce l'architetto all'esatto rilievo dell'ambulacro posto a coronamento della cavea e della grande galleria sovrastante, inoltre alla corretta collocazione, in corrispondenza appunto della galleria, della loggia ad arcate, corrispondente alla porticus in summa cavea. Una delle arcate è poi riprodotta in dettaglio alla tavola 9.

Ricci, che ignorava il rilievo in esame, non comprese la situazione architettonica di questa zona del teatro, ipotizzando che la loggia fosse situata a livello della seconda precinzione. Nel 1912 le arcate restaurate vennero posizionate ad una quota errata a ovest del convento; il problema della loro esatta collocazione fu considerato insolubile, finché nel 1961 Franzoni giunse a intuire quanto, un secolo prima, era stato proposto e poi dimenticato.

7. Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, sezione generale a 0,00v

E' qui raffigurato lo stato di fatto dei resti presenti sul colle di San Pietro, dal fiume - con il ponte Pietra in secondo piano - fino alla sommità, secondo una sezione composita passante a ovest dell'asse mediano del teatro. Il rilievo, insieme con la tavola 2, ha valore documentario; costituisce ad esempio la più antica "fotografia" dell'interno del chiostro del convento dei Gesuati, ampiamente rimaneggiato nel corso dei restauri eseguiti negli anni Venti per l'apertura del Museo Archeologico. Si notano, da sinistra a destra, i muri in blocchi di tufo dell'edificio scenico inglobati nelle case moderne sulla strada lungo l'Adige, i tagli della

77. Jean Baptiste Guillame, Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, sezioni parziali a 0,01. (pagina successiva).



fossa scenica e dell'euripo, la porzione di cavea messa in luce negli scavi di Monga, la successione di case ed orti con sparsi resti di muri antichi fino all'alto edificio conventuale e alle due passeggiate superiori.

8. Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, sezioni parziali a 0,01

Guillame offre qui una serie molto interessante di sezioni parziali dello stato di fatto rilevate nella cavea e nelle zone circostanti. Il alto a sinistra è la cosiddetta "grotta di S.Siro" cui si accede dal coro della chiesa dei S.Siro e Libera, costruita sopra la cavea del teatro; la vera funzione della "grotta", una scala di collegamento alla seconda precinzione, venne correttamente interpretata da Monga e Guillame e poi dimenticata fino allo studio di Franzoni del 1961. In alto al centro è la struttura interpretata da Guillame come latrina, rinvenuta nel quarto ambiente di sostruzione orientale a sud, e assente in tutti i successivi rilievi dell'edificio teatrale; più sotto, in sezione, è raffigurato il sistema di rivestimento in lastre della parete nord dell'aditus orientale, presso lo sbocco nell'orchestra. In alto a destra è la facciata esterna del parascenio orientale (fino all'aditus con il sottostante canale), visibile ancor oggi sul fianco del palazzetto d'ingresso al teatro. Al centro è una veduta dei resti della scenae frons e la sezione dell'edificio scenico con la fossa relativa.

In basso a sinistra è la sezione dello scalone occidentale di accesso alla summa cavea (l'arcata mediana è stata ricostruita nel 1914). Infine in basso a destra Guillame pone pianta e sezione della porzione occidentale della cavea scavata da Monga; vi si notano una delle scalette in calcare rosso veronese, in contrasto cromatico con la pietra bianca usata per le gradinate, e le lastre di copertura dell'euripo con un foro per la raccolta delle acque ai piedi della scaletta stessa; il bordo delle lastre dell'euripo verso l'orchestra è ribassato e presenta fori per il fissaggio delle lastre del balteus. Il pozzo rappresentato nella pianta è posteriore all'età romana.

1. OBIETTIVI

Inizialmente attratti dal luogo di intervento per il suo fascino e per l'importanza avuta nel corso del tempo per la città di Verona, siamo andati successivamente ad analizzare quelle che possono essere per noi le problematiche che insistono attualmente sul sito e quali obiettivi di conseguenza il nostro intervento si è posto per poterle risolvere.

Da un primo sopralluogo, giungendo sul Ponte pietra dal centro della città, si notano subito il Convento dei Gesuati e la Chiesa dei SS. Siro e Libera alla base del colle, al di sotto dei quali si intravedono le rovine delle gradinate del teatro e della sua scena dietro ad una recinzione costituita da una cancellata in ferro anteposta ad una siepe sopra un muretto di circa un metro. Da qui ci siamo posti il primo obiettivo di voler donare al teatro una maggior visibilità dalla città e in qualche modo ridefinirne il suo "contorno".

Accedendo all'interno del teatro, passando dal piccolo edificio del custode posto all'estremità destra del prospetto fronte Adige, ci si ritrova ad un metro più in alto rispetto al livello strada e si giunge al centro dell'orchestra, alla base delle imponenti gradinate. Da qui sorge spontaneo il secondo obiettivo, che riguarda l'accessibilità e la visitabilità del sito. All'interno della casetta del custode vi è una mappa dei percorsi, dove viene indicata la possibilità di raggiungere la sommità della prima terrazza, e quindi il museo archeologico, con un ascensore, posizionato all'interno dell'alto muro contro il colle. Il problema che si è subito presentato però è come superare dapprima il dislivello iniziale tra la strada e la biglietteria interna alla casa del custode, e secondariamente come arrivare dall'orchestra alla prima

precinzione alla quota di 9.15 m per una persona con difficoltà motorie.

Considerando successivamente che il teatro è tutt'oggi utilizzato come luogo dello spettacolo durante tutta la stagione estiva ci siamo domandati se un ulteriore obiettivo da perseguire non sarebbe potuto essere quello di pensare ad una soluzione migliore per l'accesso, la biglietteria e per il locale ristoro, oggi ospitati in container posizionati nello spazio di pertinenza del teatro all'estremità sinistra del prospetto fronte Adige. Spazio in cui per altro sono lasciati a terra, tra le rovine, una grande quantità di reperti appartenenti alla collezione di Andrea Monga, rinvenuti durante gli scavi, e per i quali ci siamo chiesti se non meritassero un posizionamento migliore.

In linea di massima questi sono i principali obiettivi che ci siamo posti nell'ottica di voler effettuare un intervento di musealizzazione, valorizzazione e ridefinizione spaziale del volume del teatro.

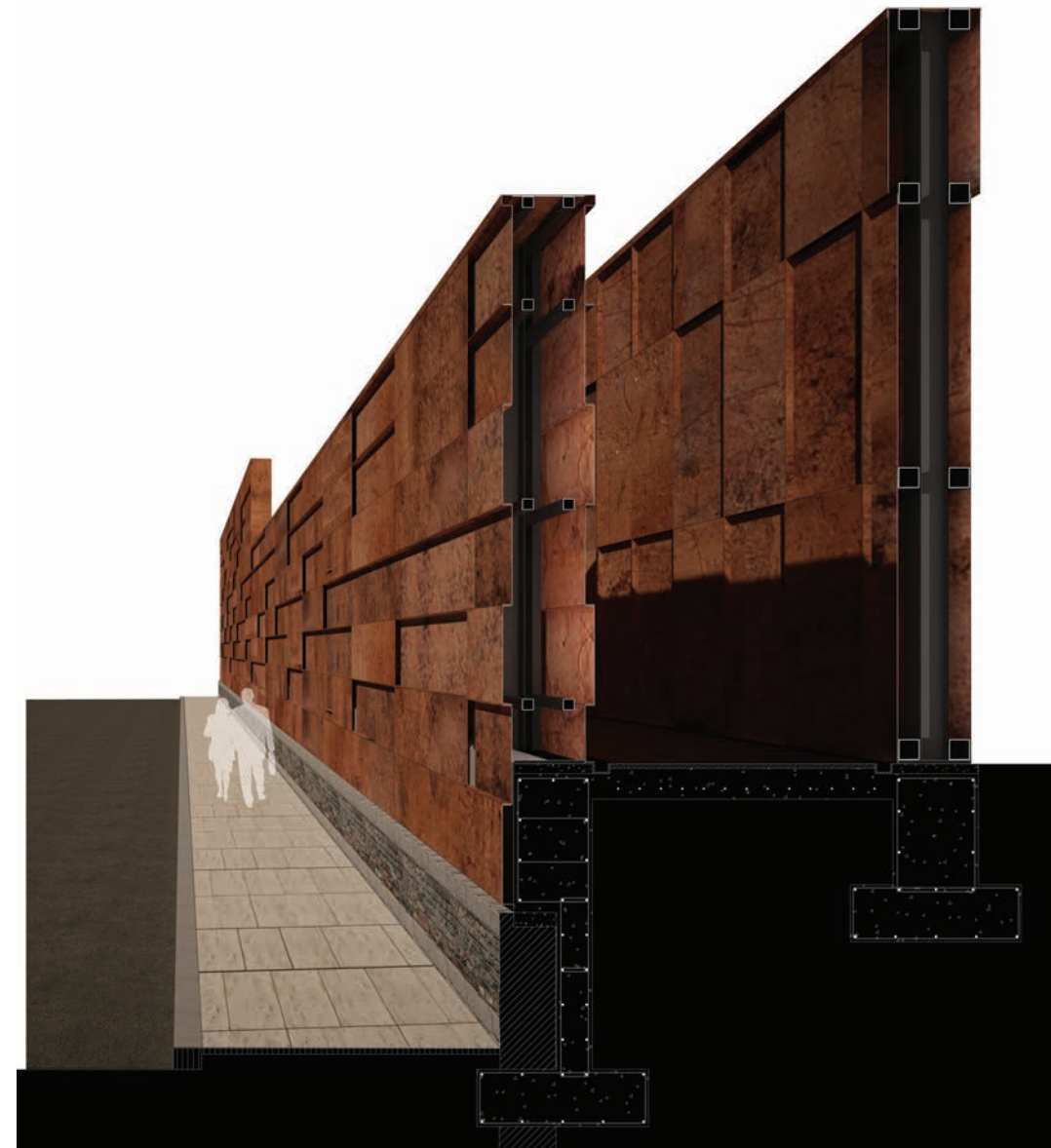
2. LA LOGICA PROGETTUALE

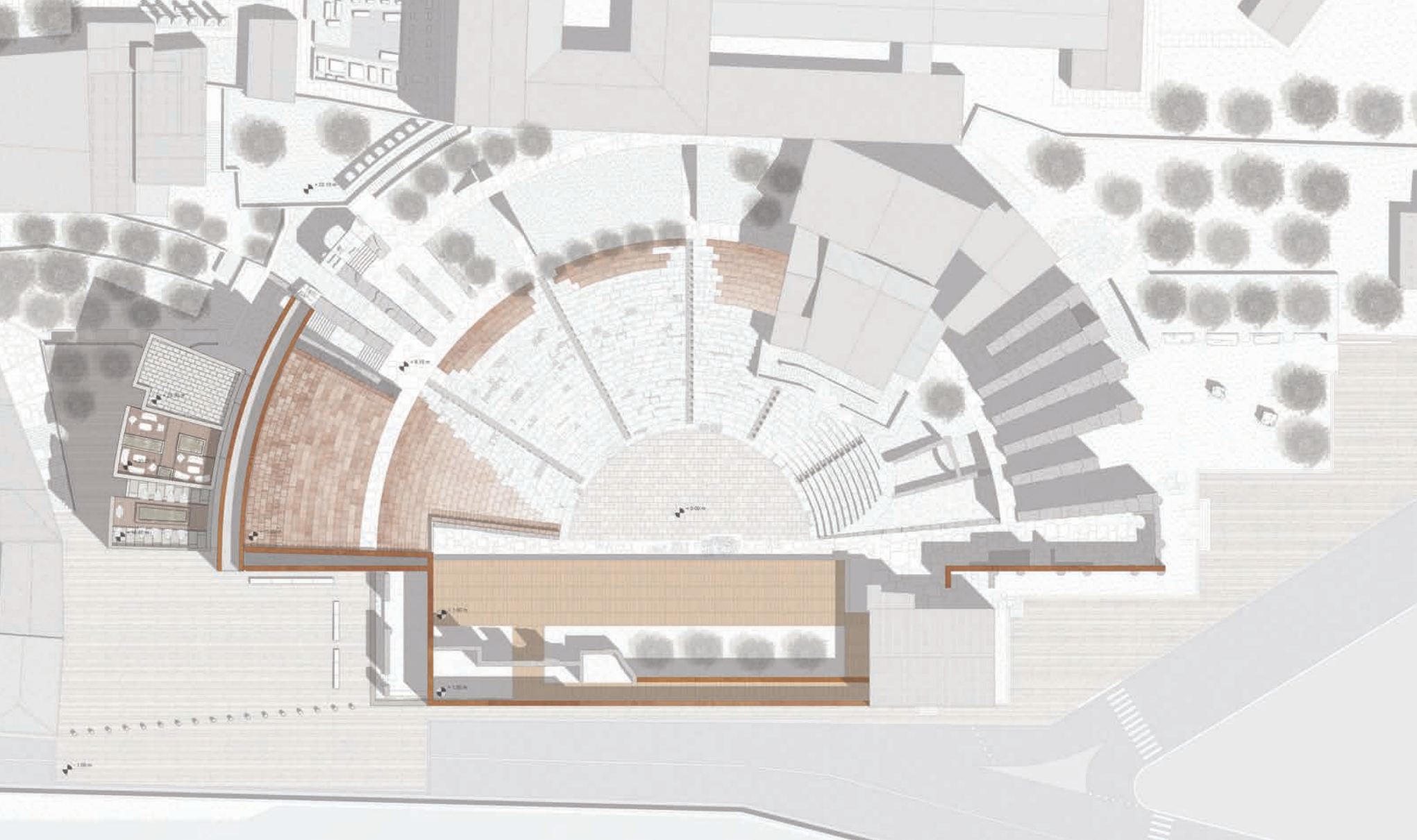
In risposta alle problematiche esistenti rilevate durante il sopralluogo abbiamo scelto di intervenire cercando di risolvere e migliorare la situazione attuale secondo una logica che abbracciasse contemporaneamente tutti gli aspetti del progetto.

Come primo passo abbiamo scelto di agire sul prospetto fronte Adige, del quale, partendo dalle tracce in pianta, siamo andati a ricostituire il muro post scenae, del quale in elevato restano ora solo alcuni frammenti. Anziché ricostruirlo in tutta la sua massività abbiamo scelto di ricreare il suo spessore sfogliandolo mediante la realizzazione di due setti di altezza diversa che partendo dall'ingresso attuale, attraversano l'edificio scenico e terminano restituendo una "fine" al teatro con un muro curvo, posizionato nel punto in cui terminavano gli originari muri radiali che sostenevano la cavea e anch'esso sfogliato all'estremità superiore in due setti più sottili. Questo elemento rappresenta e sottolinea il confine effettivo del teatro e s'innalza fino a raggiungere la quota del convento a 28 metri, altezza che tra l'altro s'ipotizza fosse quella reale. Un segno così forte, declinato a lanterna sul fiume, non poteva restare isolato e non aprire nuovi spunti per la progettazione di un polo attrattore attivo sempre, non solo durante la stagione estiva o per la visita al museo archeologico. Raffrontandoci quindi con un'altra delle problematiche rilevate, ossia la mancanza di un vero e proprio ingresso, abbiamo deciso di creare un nuovo volume, adiacente alla parte terminale del "muro" che diventasse appunto un nuovo ingresso unico per il teatro e per il museo, con annesse nuove funzioni che secondo noi potrebbero essere utili per il sito, cioè

una scuola di musica e di attività legate al teatro.

Questo nuovo volume ci permette di risolvere un'ulteriore problema rilevato, ossia quello delle barriere architettoniche presenti attualmente nel sito, che grazie ai collegamenti verticali vengono abbattute con la conseguente possibilità per tutti di accedere ai diversi livelli del teatro e completare così all'interno del nostro nuovo museo il percorso museale dell'esistente museo archeologico. Non a caso infatti i resti rinvenuti da Andrea Monga, attualmente sparsi a terra tra le rovine, troverebbero una giusta collocazione in uno spazio decisamente più consono. Antico e moderno possono quindi convivere all'interno di uno stesso spazio.





3. L'INTERVENTO ARCHITETTONICO SUL TEATRO ROMANO

3.1. Il concept

Il primo passo compiuto in fase pre-progettuale è stato capire come rapportarci con le rovine presenti, traccia indelebile del tempo, e soprattutto come valorizzarle e riuscire quindi a restituire un'idea di teatro.

Partendo dai disegni di Jean-Claud Guillame, riconosciuti tra i più fedeli rilievi del teatro, abbiamo sovrapposto la sua sezione con quella attuale per riprendere le quote originali e rievocarle attraverso i livelli del nostro intervento.

3.2. Il muro

L'altezza di riferimento che abbiamo deciso di raggiungere coincide con il punto più alto del teatro, quello del piano del convento dei Gesuati, ossia a 28 metri dal livello della strada. Questa quota è raggiunta solamente dalla parte terminale del muro, quella curva, mentre nella ricostituzione del muro post-scenae abbiamo scelto di evocarlo con altezze inferiori e differenti in modo da non occultare drasticamente/completamente la vista del teatro dall'esterno. Il muro, composto da due setti di altezze differenti, parte dall'edificio d'ingresso e va a "ricalcare" la traccia di quello originario; nei punti in cui sono ancora presenti delle rovine

questo non s'interrompe ma continua sagomandosi come fosse il negativo di quest'ultime. I due fogli che lo compongono sono costituiti da lastre di corten a C, disposte in orizzontale nella parte anteriore, mentre in verticale nella parte posteriore, consentendo al setto di diventare un lapidarium.

Giungendo alla fine della traccia del muro post-scenae, esso s'innalza raggiungendo una quota costante di 28 metri, abbraccia l'arco creato dalla parte terminale dei muri radiali e s'interrompe a sbalzo in corrispondenza della scala esterna che conduce alla prima precinctio, come se potesse continuare su quella traccia.

Nella prima parte del loro percorso i due setti creano un passaggio, utilizzabile eventualmente dagli attori, che si apre poi sul palcoscenico di nuova progettazione, attraverso l'apertura esistente di una delle rovine. Il muro curvo diventa invece la sede dei collegamenti verticali del nuovo blocco, con una scala posizionata in modo tale che lo sbarco consenta sempre un affaccio sulla città grazie al rivestimento dello spazio interstiziale dei due setti completamente in vetro. Nella parte opposta è invece collocato l'ascensore, che consente quindi di raggiungere la quota dove attualmente nel teatro è posto l'unico ascensore del museo archeologico. Così si risolve un problema piuttosto serio che è quello dell'accessibilità a tutti di questo spazio.

Essendo parte di un unico gesto, il muro è trattato utilizzando lo stesso linguaggio e cioè rivestito completamente in corten, in modo tale che sia immediatamente riconoscibile da tutto il resto dell'impianto.

Così come accade nella parte fronte Adige, dove nella parte posteriore il muro diventa lapidarium, anche nel prospetto fronte cavea ci siamo comportati analogamente, tenendo conto però di alcune considerazioni: avendo posto dei marcapiano che sottolineano la corrispondenza delle nuove quote con quelle originarie, ma consapevoli del fatto che non sono certe, non abbiamo voluto ricreare quello che poteva essere il prospetto originario del teatro

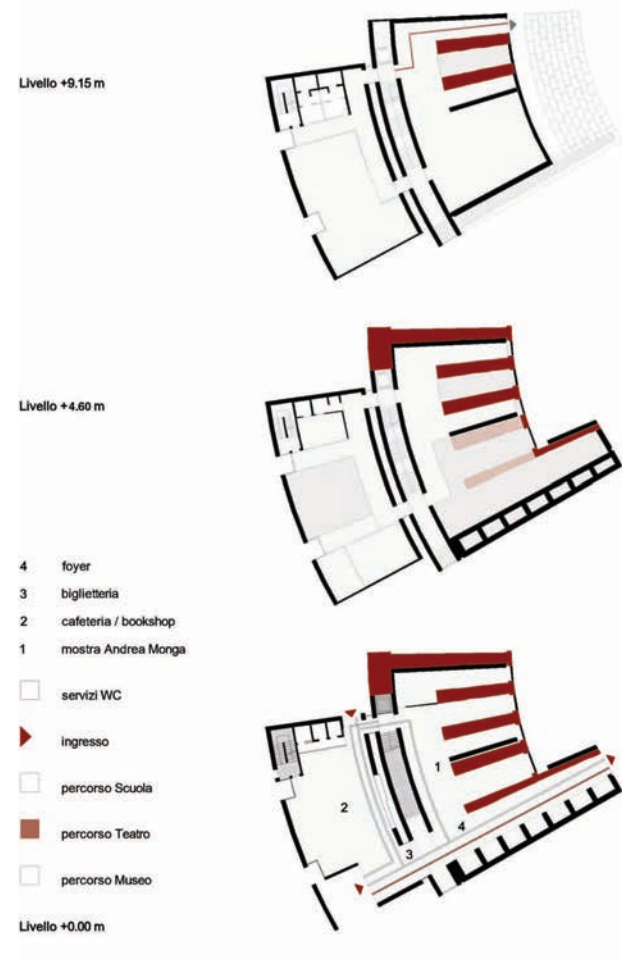
con i suoi ordini, rischiando così di cadere in errore. Abbiamo composto un prospetto con delle aperture che si sovrappongono ai marcapiano, negandoli e celandoli in alcuni punti, per evidenziare l'incertezza di base delle fonti, lasciando il resto a lapidarium, allineandoci alla tradizione dei romani di rivestire i loro muri con pietre, mosaici e resti archeologici.

3.3 Una nuova "fine" per il teatro romano

Quasi come un parassita che si aggrappa da ambo i lati al muro curvo abbiamo progettato un nuovo edificio che s'inserisce nell'area compresa tra le case limitrofe ad ovest del teatro e il teatro stesso. Spazio che oggi ospita dei container temporanei utilizzati come biglietteria nella stagione teatrale estiva. Inoltre vi sono, lasciati a terra, tra le rovine, una grande quantità di reperti appartenenti alla collezione di Andrea Monga.

Ci è venuta spontanea l'idea di ridare un accesso al teatro proprio in corrispondenza di quello originario. Esso comprende anche l'ingresso al museo archeologico e alle nuove funzioni che abbiamo scelto di inserire nel nuovo blocco. Esso fondamentale diventa la sede di una scuola di musica e teatro nella parte ad ovest del muro curvo, mentre dalla parte opposta ospita un nuovo museo destinato a raccogliere la collezione di Andrea Monga, più uno spazio per mostre temporanee.

Riprendendo le due sezioni sovrapposte, quella di Guillame e quella attuale, abbiamo ottenuto delle quote di riferimento, che ci consentono di alzarci fino a raggiungere un'altezza di 22 metri sviluppando 5 diversi piani. La forma in pianta dell'edificio nasce dall'offset verso ovest del muro curvo di 10 metri. Per sottolineare la sua giacitura collocata al di fuori del confine ultimo del teatro - costituito dal muro curvo -, l'abbiamo separato simbolicamente da quest'ultimo attraverso un cavedio di 1 metro che diventa la sede dei collegamenti (tra-



mite passerelle) tra il nuovo blocco e l'area di pertinenza del teatro. Troviamo al piano terreno l'accesso principale scavato nel volume che permette non un accesso frontale dalla strada ma laterale, indirizzando quindi il percorso verso il teatro che avviene tramite l'attraversamento del muro curvo. L'area dell'ingresso, che copre tutto il piano, ospita la biglietteria, il bookshop, una caffetteria con un'area di ristoro. Essa è accessibile anche sul retro dallo scalone laterale che conduce alla prima precintio nonché tratto finale del percorso di visita del museo archeologico. Questo diventa così un passaggio obbligato per i visitatori che escono dal museo. Per una ragione funzionale dettata dalla presenza di attività diverse all'interno dello stesso edificio abbiamo distinto i percorsi per la scuola, per i visitatori del museo, e per gli spettatori del teatro.

3.4. Il percorso del teatro

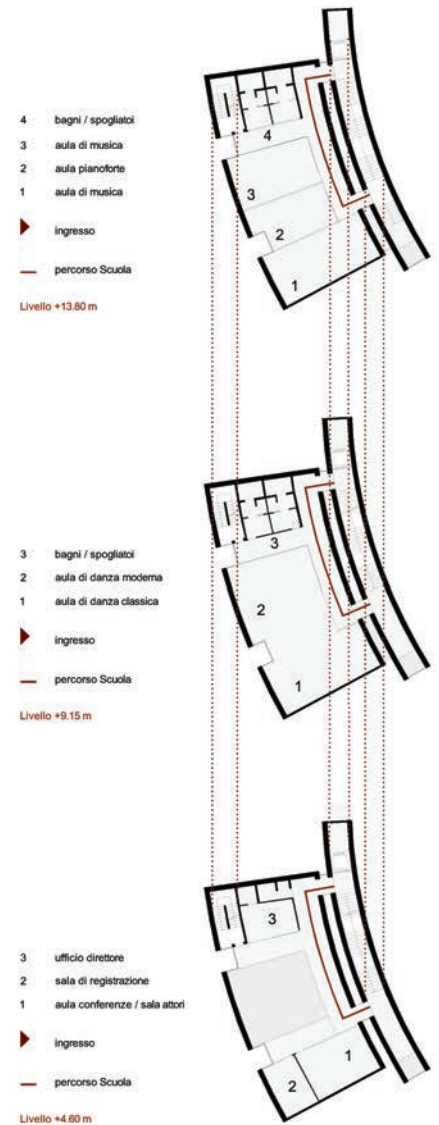
Una volta superato l'ingresso s'incontra sulla stessa direzione la biglietteria, la quale precede il varco che attraversa il muro curvo e invita a proseguire per accedere nell'area del foyer espositivo. Esso è costituito da un corridoio coperto che riprende l'originario accesso alla cavea degli antichi teatri romani; è inoltre connotato dalla presenza di nicchie espositive scavate nel muro che accompagnano lo spettatore fino in corrispondenza della grande apertura ad arco che consente di accedere alla cavea. Dal momento che essa era mancante di alcune parti, come la fetta adiacente al muro dell'aditus, abbiamo deciso di ricostruirla secondo il metodo delle gradinate originali. Fino alla prima precintio essa funge solo da seduta per gli spettatori, mentre da questa fino alla seconda precintio diventa anche copertura del museo, accessibile mediante due aperture nel muro curvo. Nella situazione attuale però questo spazio era occupato dai resti dei muri radiali che in ori-

gine sostenevano la cavea, abbiamo così deciso di inglobarli all'interno del nuovo edificio in modo da preservarli. Essi però non svolgono funzione portante, abbiamo infatti inserito ex-novo due muri in cemento armato che portano tutto il peso della nuova edificazione.

3.5. Il percorso del museo

Il percorso per i visitatori del museo ha in comune l'accesso e la biglietteria con gli spettatori del teatro. Il foyer espositivo, a doppia altezza, diventa effettivamente l'inizio del percorso museale vero e proprio. Esso prosegue seguendo il profilo dei muri radiali che creano delle nicchie allestite con delle teche espositive appese dall'alto, visibili anche dal piano superiore dal momento che questa prima fascia è a doppia altezza. All'interno di una di queste nicchie si scorge il muro in cemento armato di nuova costruzione, che oltre ad essere portante, porta anche sul suo fronte dei reperti archeologici diventando così un lapidarium. Adiacente al muro curvo troviamo un piano d'appoggio per modellini con pannelli esplicativi. La serpentina creatasi all'interno di questi spazi termina in prossimità del corpo scale-ascensori che consente di continuare il percorso al piano superiore. Qui si sbarca dalla scala su una passerella che affaccia sul piano terra da cui si può godere della vista del foyer espositivo e delle teche vetrate appese al soffitto. Il percorso procede in maniera lineare dal momento che le nicchie create dai muri radiali non sono accessibili, ma in una di queste vi è una copertura voltata originale che si può vedere affacciandosi dal parapetto. Salendo si arriva all'ultimo piano che ospita il museo, spazio a doppia altezza, riservato per la sua ampiezza a mostre temporanee di vario genere. S'incontra dapprima una prima grande sala che abbiamo allestito con oggetti di design; successivamente, all'interno della nicchia creatasi tra uno dei muri radiali e il nuovo muro portante, vi è una sala per





proiezioni, che anticipa l'affaccio sulla volta che si vede anche a questo piano. Il percorso si conclude attraversando l'ultimo tratto che accompagna il visitatore alla porta d'uscita.

Da qui si accede alla prima precintio, alla quota di 9,15 metri, dove si può vedere da vicino il prospetto del muro curvo, adibito a lapidarium, con i suoi fregi, mosaici e capitelli. Il percorso del nostro museo può terminare qui o continuare con la visita del museo archeologico e di tutta la parte esterna del teatro, che si conclude scendendo dalla scala laterale del teatro, che conduce di nuovo all'area dell'ingresso con i vari servizi già nominati.

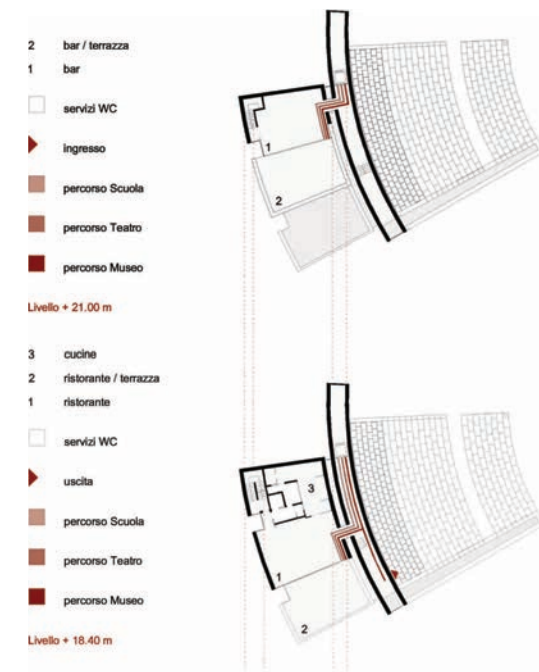
3.6. Il percorso della scuola

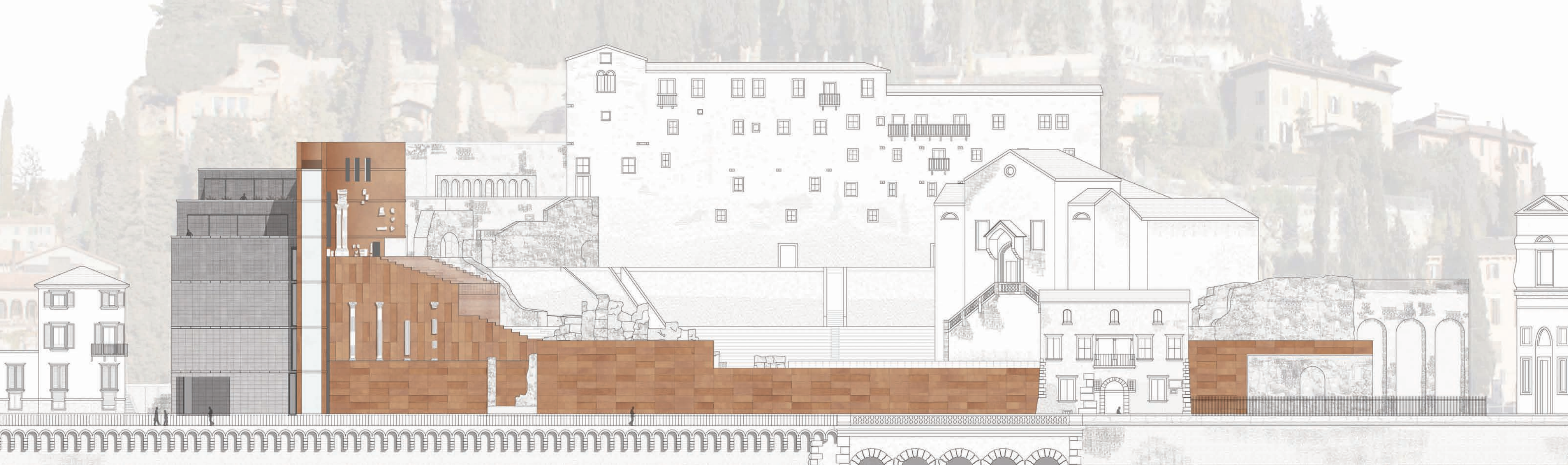
L'accesso alla scuola di musica e teatro avviene al piano terra analogamente a quello degli altri percorsi di distribuzione. Al fine di mantenere una certa privacy richiesta da questo tipo di attività, i fruitori della scuola possono raggiungere i diversi livelli attraverso i collegamenti inseriti all'interno del muro curvo e raggiungere le aule nel corpo ad ovest, senza incrociare necessariamente i flussi dei visitatori del museo.

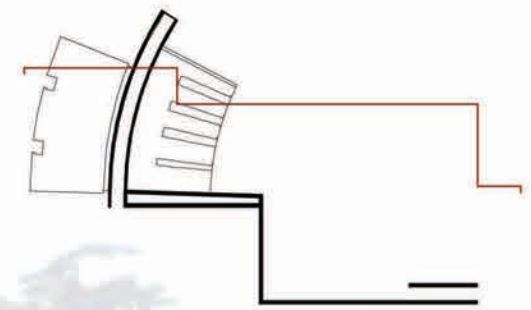
Al piano primo troviamo l'ufficio del direttore e, dal lato opposto rispetto allo spazio a doppia altezza situato sopra la caffetteria, troviamo il corpo delle aule che comprende attività di canto, recitazione e registrazione. Il piano superiore, a quota 9,15 m, ospita uno spazio che, mediante pannelli scorrevoli, consente la flessibilità dello stesso potendo creare una o due sale per la danza a seconda delle necessità. Al piano a quota 13,80 m sono ospitate le attività di musica, organizzate in 3 aule distinte, necessariamente insonorizzate e dimensionate per la pratica di studio individuale o collettivo. Ad ognuno di questi piani sono previsti servizi e spogliatoi pensati per gli studenti che vivono la scuola disposti in prossimità dello sbarco dell'ascensore e vicini alle scale di emergenza.

3.7. Un nuovo affaccio sulla città

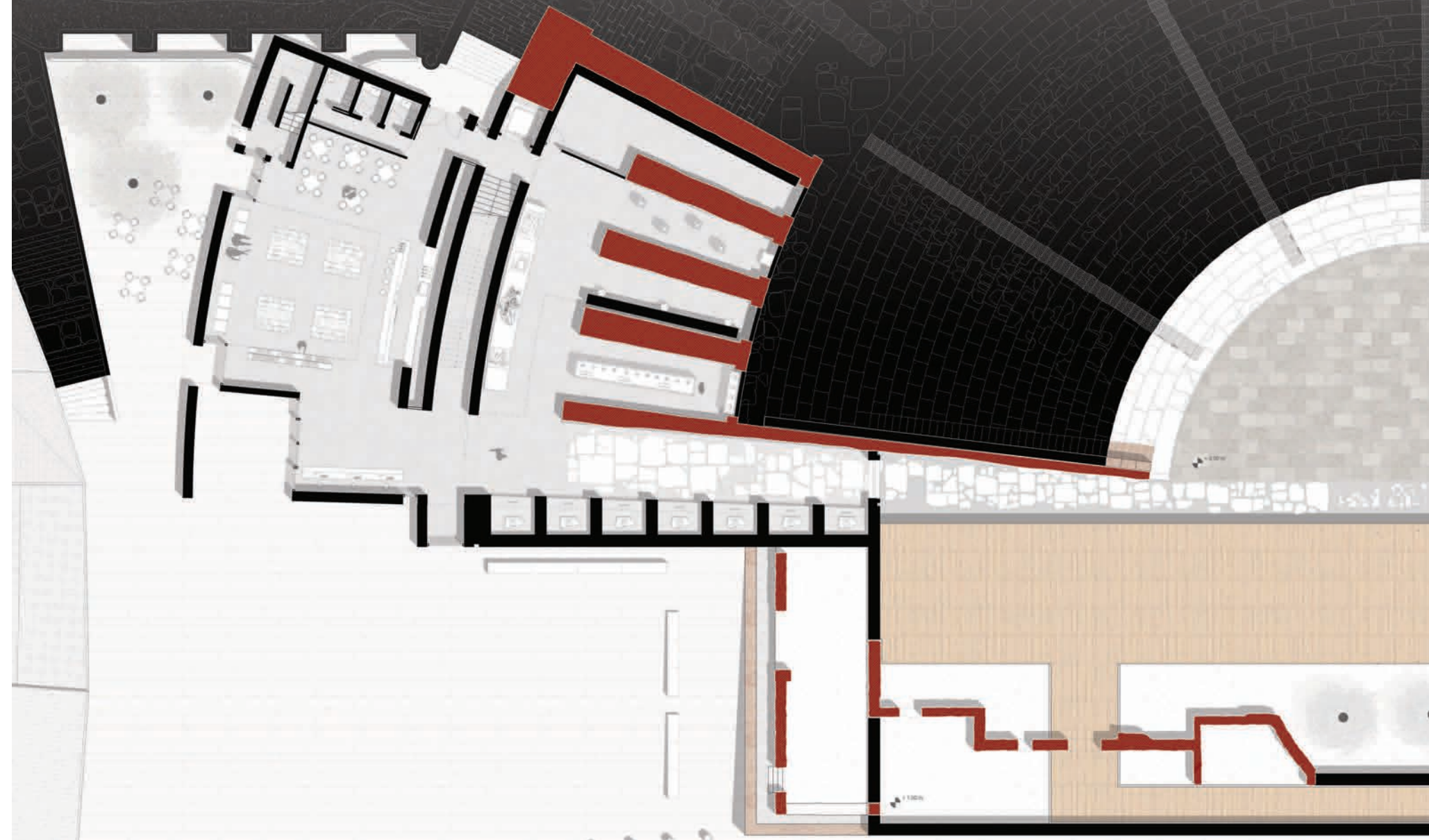
Mediante i collegamenti posti all'interno del muro curvo è possibile raggiungere anche gli ultimi due piani alle quote di 18,40 m. e 21,00 m. Sbarcati dall'ascensore ad entrambi i livelli, mediante un percorso all'interno dei due setti curvi, è possibile usufruire di una vista privilegiata sull'Adige e sulla città. Tramite due passerelle si accede poi ai due differenti spazi ospitanti al primo livello un ristorante con terrazza-giardino, mentre al livello successivo un bar-lounge anch'esso dotato di una terrazza panoramica. A questi due servizi, fruibili anche nelle ore serali, è garantito un accesso "indipendente" che prevede il raggiungimento alla quota tramite gli impianti di risalita, passando dallo spazio al piano terreno, senza però attraversare gli spazi della scuola e del teatro/museo, che possono essere indipendentemente chiusi al termine dell'orario previsto.

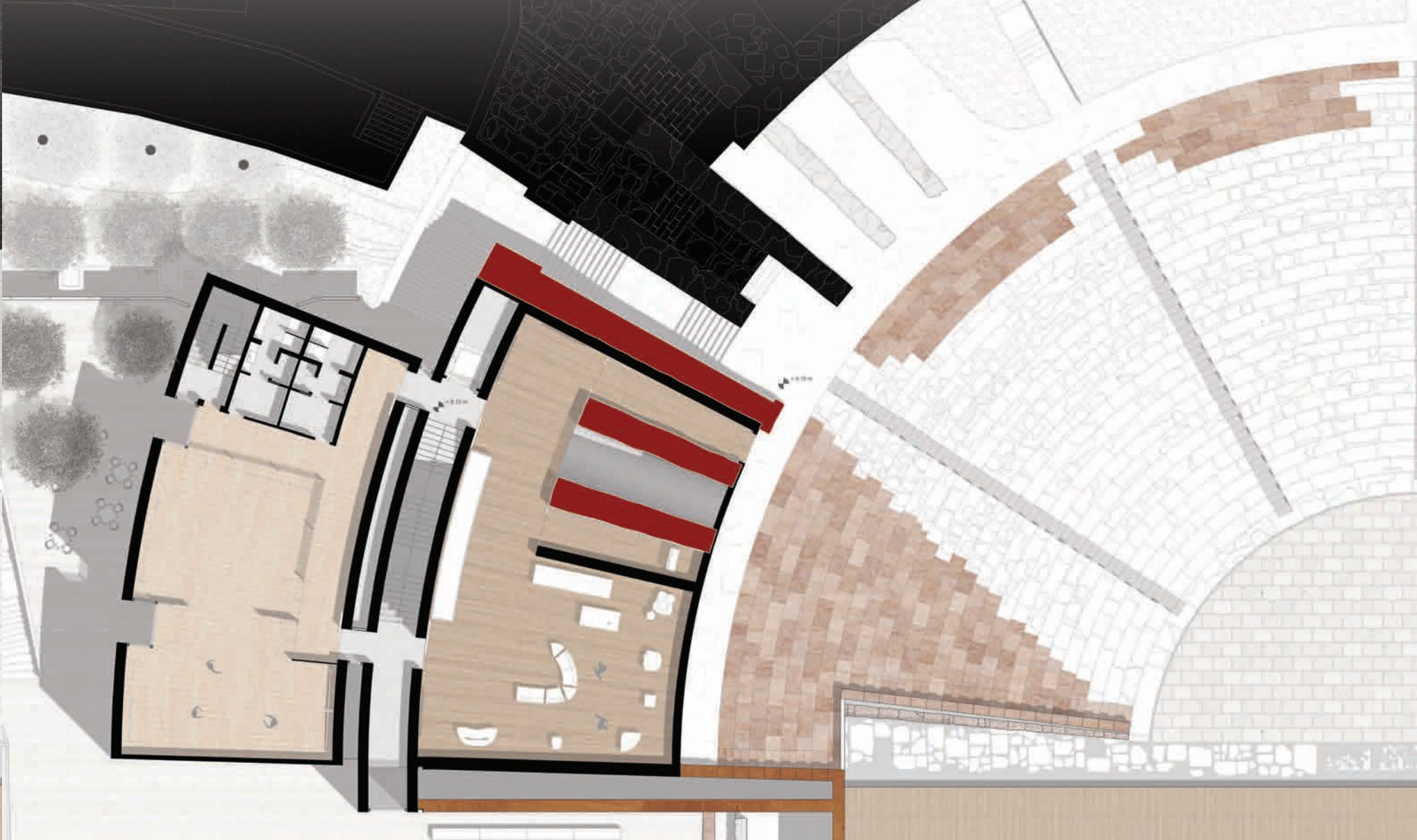
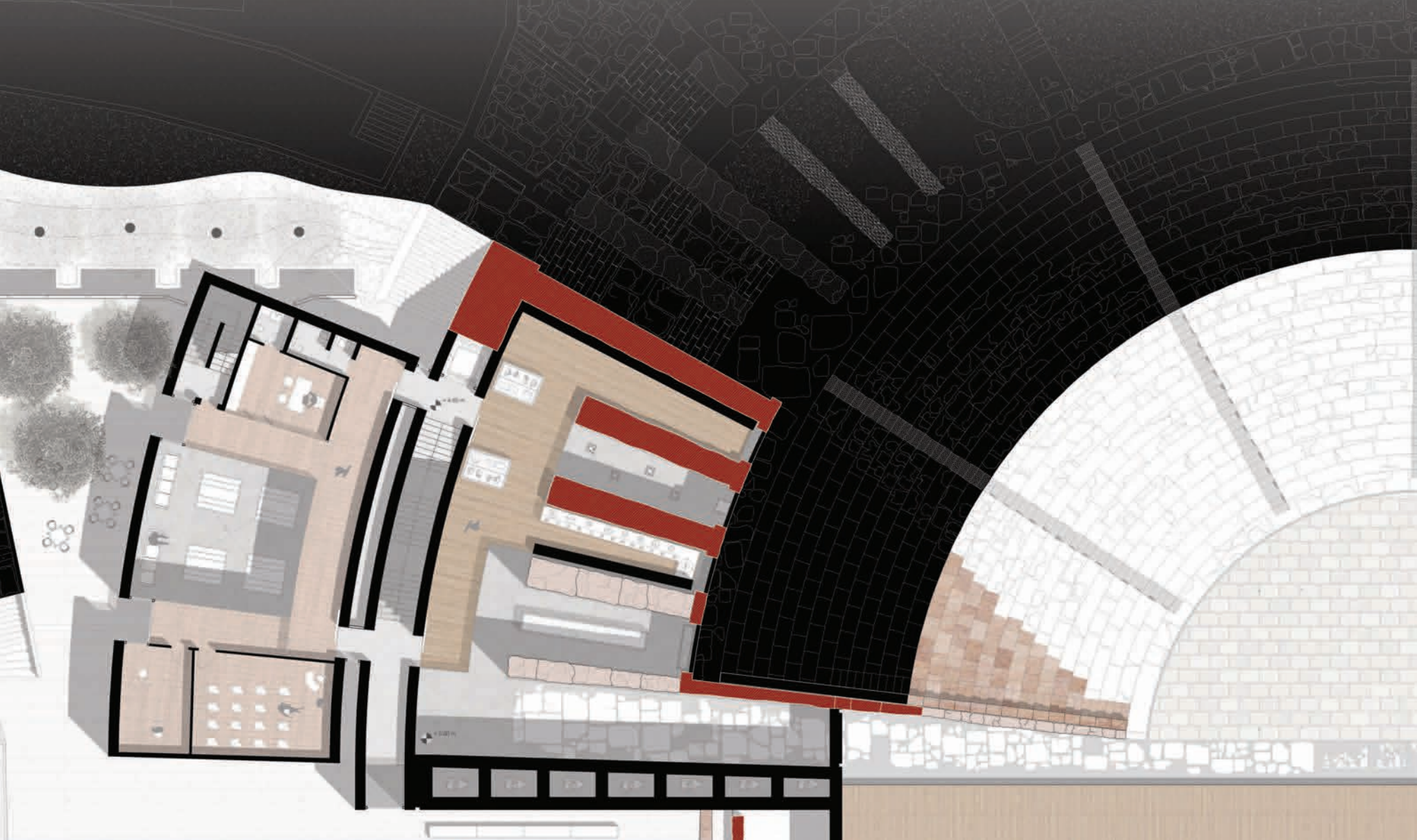


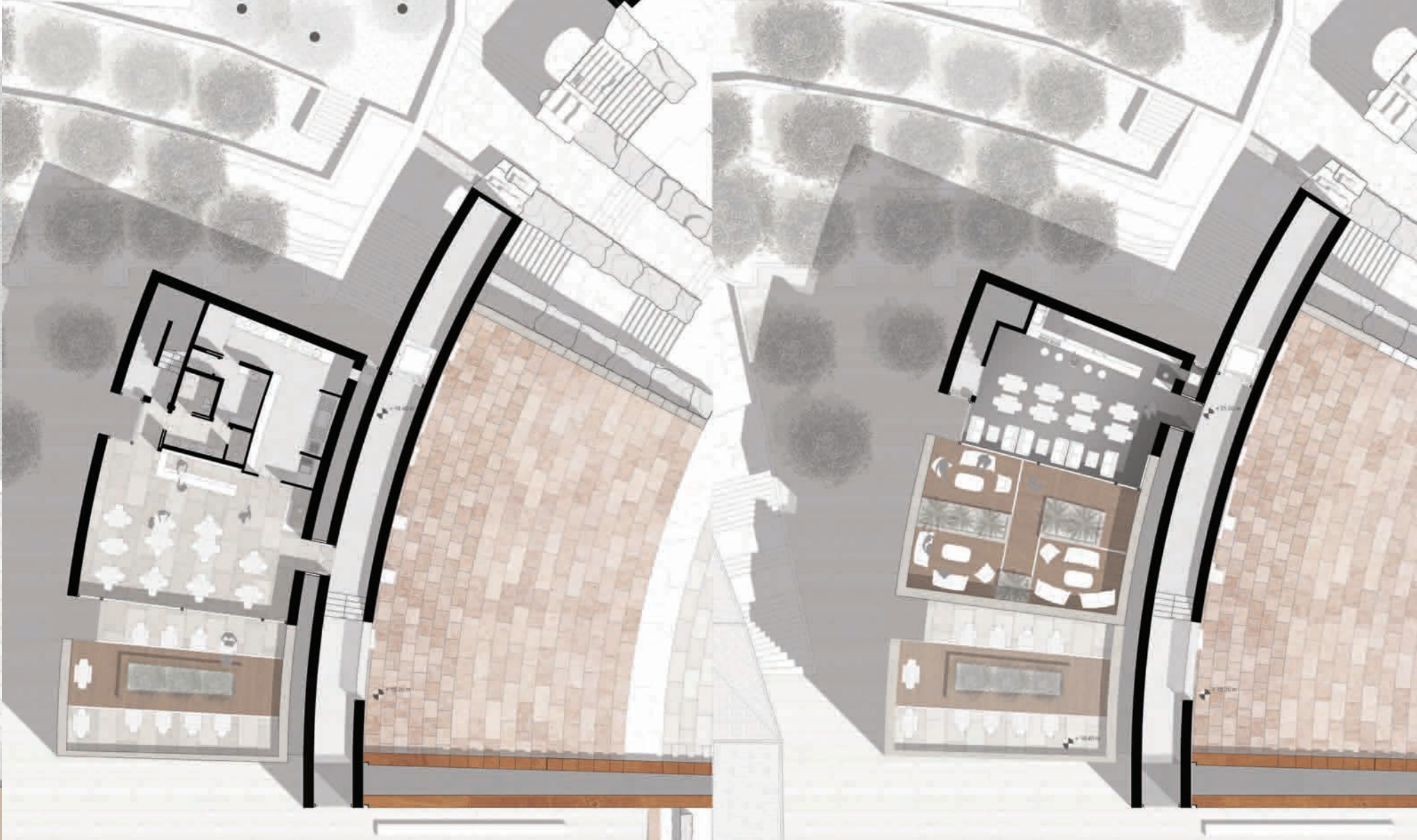


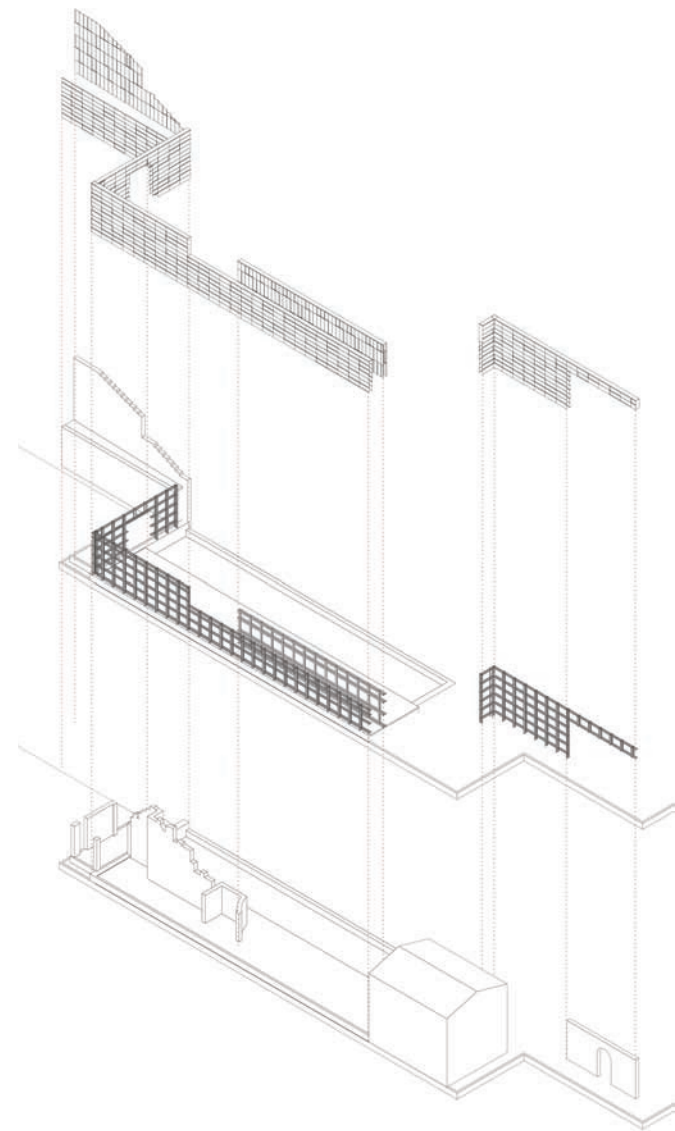












4. IPOTESI DI INTERVENTO STRUTTURALE

4.1. Il muro perimetrale

Con la costruzione del muro perimetrale come descritto in precedenza si è voluto riproporre quello che era l'ingombro originario del post scenae del teatro romano. La sua attuale posizione è stata ottenuta dalla sovrapposizione dei disegni originari trovati e delle rovine a noi pervenute presenti sul sito; in alcuni punti inoltre abbiamo riproposto la presenza di due muri ravvicinati con la volontà di ricostituire l'originario ingombro delle mura.

La struttura odierna del muro ha uno spessore complessivo di 60 cm, di cui 40 cm di intercapedine strutturale e 5 cm di rivestimento per parte.

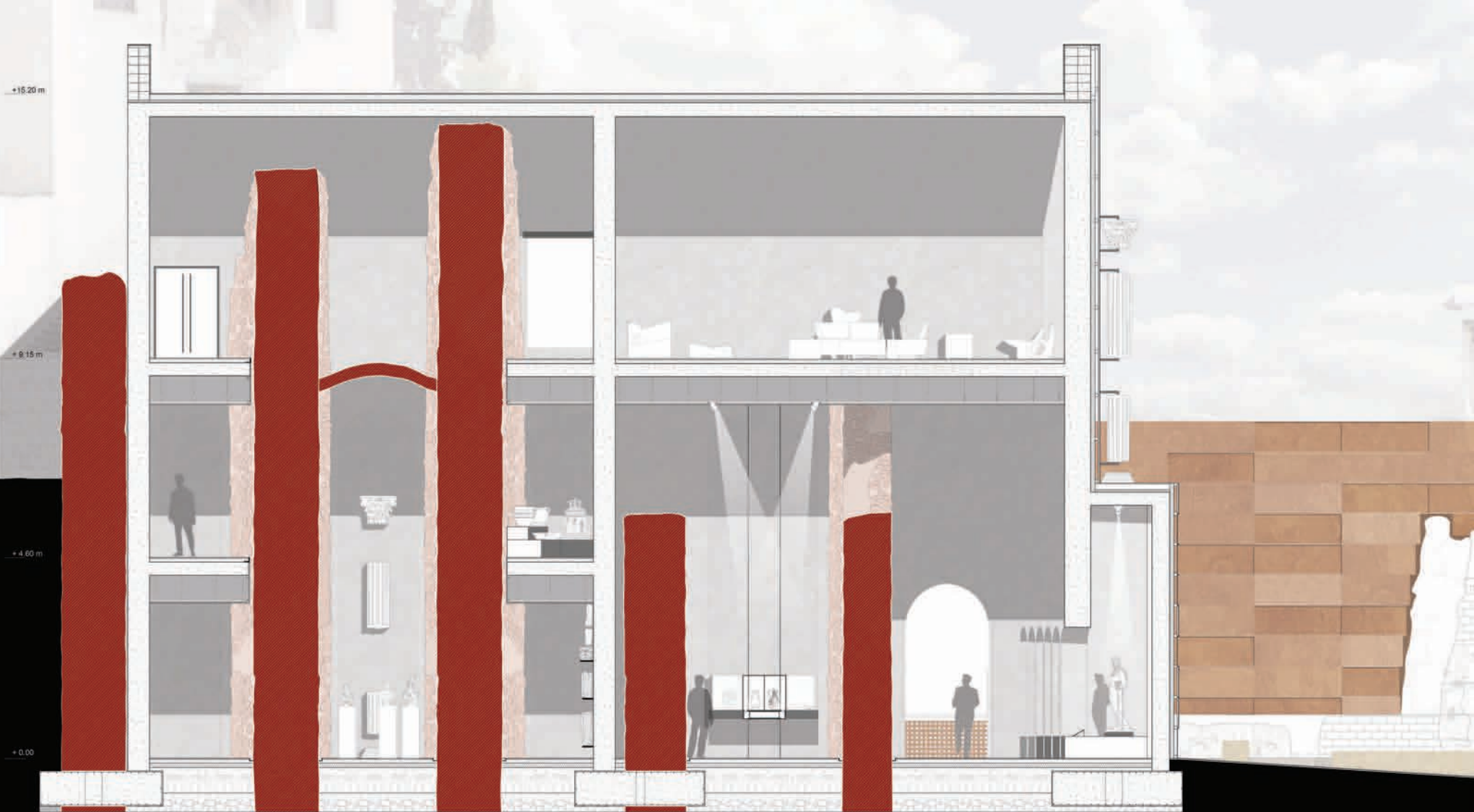
Per ognuno dei due muri la struttura portante è costituita da pilastri in acciaio HEA 200, mentre cambia tra di loro la struttura secondaria di sostegno per comodità di fissaggio delle lastre. Nel caso del rivestimento posto a fasce orizzontali abbiamo una doppia orditura costituita da traversi quadrati cavi 8x8 cm, e da successivi montanti rettangolari cavi 7x10, ai quali vengono poi fissate le varie lastre.

Nel restante caso troviamo invece una sola orditura a traversi cavi 15x15 cm ai quali vengono direttamente fissate le lastre di rivestimento.

Ciascun pilastro, mediante una piastra in acciaio ad esso saldata alla base, viene fissato alla nuova fondazione realizzata, dove, nella parte più esterna essa funge anche da muro

controterra per permettere l'utilizzo dell'intercapedine pavimentata creatasi tra i due nuovi muri.

In alcuni punti, trovandoci in presenza di parti antiche rimanenti fuoriterra, il muro va a posizionarsi al di sopra di queste, o ci si affianca, mantenendo sempre una minima distanza di rispetto. Laddove è possibile esso si sovrappone alle rovine senza toccarle; è la struttura portante in acciaio che si sagoma rispetto al suo contorno, per essere poi rivestita mascherando la sua presenza. Nell'unico punto in cui ciò non è possibile, superiormente al muro con arco nella parte a destra nell'area, viene creato un piccolo strato di sacrificio sopra il materiale lapideo del muro, su cui viene poi poggiata e fissata la struttura del nuovo intervento.



4.2. La parte museale

Per ciò che concerne la struttura della nuova parte museale si è dovuto tener conto sin dal principio della presenza di importanti setti murari, spessi anche 1,20 metri, che un tempo andavano a sostenere le antiche gradinate.

Nell'ottica del nostro approccio di intervento, non volendo intervenire intaccando massivamente queste rovine, abbiamo dovuto pensare ad una struttura alternativa che andasse a sostenere i solai di nuova realizzazione e le nuove gradinate ricostruite in sommità.

La struttura, ipotizzata interamente in cemento armato è costituita da tre importanti setti, due alle estremità laterali e una posto al centro in prossimità di una rovina, collegati tramite solai post-tesi che fungono da elemento controventante seppure in uno spessore notevolmente ridotto rispetto alle travi tradizionali. Le fondazioni di questi setti, in prossimità di quelli storici rimasti vanno anche a consolidarne le mura entroterra con la realizzazione di getti armati passanti. Tutta la struttura del nuovo impianto museale viene poi connessa alle mura curve, anch'esse realizzate interamente in cemento armato, che ne costituiscono l'elemento di controventatura verticale.



4.3. Il volume della scuola

Tutto il nuovo volume realizzato a sinistra del lotto di intervento viene realizzato anch'esso con una struttura in cemento armato. Tutti i setti ad esso appartenenti risultano come degli offset della struttura portante a mura curve del corpo dei collegamenti, nel cui interno anche le scale vengono realizzate mediante getti di calcestruzzo che vanno da parte a parte, andando così a realizzare solamente le pedate.

Per esigenze architettoniche l'unico muro non pieno è quello nella parte anteriore dell'edificio, mentre tutti gli altri fungono da elementi portanti, connessi da solai post-tesi che oltre a controventare la struttura, permettono di coprire importanti luci a vantaggio di uno spessore limitato.

5. TECNOLOGIE E MATERIALI

5.1. L'acciaio corten

Per il rivestimento del muro perimetrale si è deciso di utilizzare l'acciaio corten proponendo un disegno articolato del muro con la volontà di movimentarlo mediante la giustapposizione di lastre di dimensioni di 200x70 cm profilate a C tra di loro specchiate e sfalsate. Laddove ci troviamo in presenza di due muri sovrapposti abbiamo deciso di cambiarne anche il loro posizionamento, le lastre assumono a tal proposito un andamento a fasce orizzontali nella parte fronte strada e un andamento a fasce verticali nella parte verso il teatro, fungendo poi anche da lapidarium in prossimità della parte museale.

Dopo varie ipotesi si è deciso di optare per l'acciaio COR-TEN in quanto dispone di differenti proprietà interessanti. La principale peculiarità di questo acciaio è quella di autoprotettersi dalla corrosione dovuta ad agenti atmosferici, mediante la formazione di una patina superficiale costituita dagli ossidi dei suoi elementi di lega, tale da impedire il progressivo estendersi della corrosione. Tale patina varia di tonalità col passare del tempo, solitamente assumendo una colorazione bruna, calda e intensa, che ben si adatta all'utilizzo in ambienti archeologici, quasi a voler sottolineare il vissuto degli edifici.

Nella decisione del tipo di rivestimento, utilizzando questo tipo di acciaio, si è anche tenuto conto che la formazione del film avviene solo in presenza di determinate condizioni am-

bientali quali l'esposizione all'atmosfera, l'alternanza di cicli di bagnamento e asciugamento e l'assenza di ristagni o contatti permanenti con acqua, dimostrandosi quindi adatto per il nostro tipo di intervento.

5.2. I materiali e le soluzioni tecnologiche nel progetto

All'interno del progetto sono stati utilizzati differenti materiali anche per identificare ogni distinta area di riferimento. Una pavimentazione lapidea introduce all'interno dei diversi ambienti, verso la città si è deciso di utilizzare una pietra chiara disposta a corsi variabili in dimensione, contrariamente a quella posta all'interno della cavea per ripristinare la pavimentazione mancata, dove si è optato per una disposizione regolare di una pietra nuova affiancata alle rimanenti pietre romane. Per il ripristino delle gradinate della cavea, così come per tutta la parte di intervento all'interno del perimetro del teatro è stata utilizzata invece una pietra di colore rosso, a voler riprendere le pietre tradizionalmente utilizzate e di facile reperimento nella zona.

Entrando al piano terreno si è deciso di utilizzare un rivestimento unitario della pavimentazione delle varie funzioni costituito da una resina cementizia di colore grigio, il quale permane per tutta l'altezza all'interno del corpo dei collegamenti verticali. Un diverso rivestimento è stato scelto per tutti gli altri piani, dove troviamo una pavimentazione lignea declinata a parquet industriale di colore chiaro per la parte riguardante la scuola, e a rivestimento a listoni più scuri nelle parti del museo, così come avviene per il piano di calpestio del nuovo palcoscenico creato all'esterno. Ad eccezione di una terrazza, all'interno dei due servizi di ristorazione alla sommità dell'edificio nuovo ritroviamo invece un rivestimento in pietra.

Per quanto riguarda le ripartizioni verticali, esse assumono una colorazione bianca all'interno degli spazi dedicati alla scuola, mentre mantengono una colorazione grigia, tipica del cemento a vista, all'interno del corpo dei collegamenti e negli spazi museali. Colorazione grigia che viene poi ripresa da ogni elemento in acciaio presente, dagli scuretti di separazione esterni, a quelli utilizzati per distanziarsi dalle rovine, dai montanti delle porte agli infissi delle finestre. Lo stesso acciaio viene poi utilizzato anche per la realizzazione delle teche espositive o a sostegno dei pannelli esplicativi.

Per quanto riguarda la climatizzazione si è deciso di utilizzare un sistema interamente ad aria che prevede lo sviluppo di tutti gli impianti all'interno di controsoffitti, ipotizzando il collocamento dei locali macchine nel piano interrato al di sotto della scuola con il passaggio per l'areazione e il ricircolo verso l'esterno localizzato all'interno dell'intercapedine lasciata tra il muro curvo ed il nuovo volume.

All'interno degli ambienti dedicati all'esposizione museale, volutamente realizzati senza aperture dirette con l'esterno, l'illuminazione è garantita da faretti direzionabili integrati nella controsoffittatura che illuminano le teche, le rovine e i reperti creando un'ambientazione idonea a quella espositiva.

Nei locali sviluppati nel nuovo blocco troviamo invece differenti tipi di illuminazione: oltre a quella artificiale garantita da elementi provenienti dalla controsoffittatura, due ampie feritoie vetrate a tutta altezza, rivolte verso nord, garantiscono un adeguato apporto di luce naturale per il lavoro durante il giorno, mentre una differente illuminazione illumina le aule sul fronte principale dell'edificio verso il fiume, filtrata da elementi in cemento trasparente.

5.3 Il cemento trasparente

L'utilizzo di questo materiale innovativo deriva da una ricerca effettuata a partire dal concept iniziale per la realizzazione dell'intero volume esterno al perimetro del teatro. Sin dall'inizio quest'ultimo voleva rappresentare la monoliticità della pietra, ma allo stesso tempo legarsi al contesto su cui si sarebbe inserito, da qui la voglia allo stesso tempo di contrapporsi alla forma che perviene a noi delle masse originarie, modellate e ridotte di volume dal tempo. Volevamo in qualche modo realizzare un elemento opposto alla rovina, consumata dagli agenti atmosferici dall'alto verso il basso, un elemento quindi con un consistenza della massa maggiore verso l'alto rispetto al basso.

Dopo diverse ipotesi e ricerche siamo giunti al cemento trasparente, ma non utilizzato come unico tamponamento costante a tutta altezza, ma come elemento di rivestimento che potesse modificare la sua trasparenza a seconda della quota. Di grande aiuto ci è stata la tecnologia sviluppata dalla Ricerca Italcementi per rispondere all'esigenza espressa dall'architetto Giampaolo Imbrighi, autore del Padiglione Italiano per l'Esposizione Universale 2010 di Shanghai, di realizzare l'involucro esterno del Padiglione con ampie superfici in materiale cementizio "trasparente" circondate da aree in materiale cementizio tradizionale. Per cemento trasparente si intende un manufatto cementizio prefabbricato che, in virtù della presenza di inserti polimerici trasparenti opportunamente dimensionati, è in grado di presentare caratteristiche di trasparenza su scala macroscopica. Le caratteristiche di trasparenza si traducono non solo nella capacità di trasmettere la luce, naturale o artificiale, ma anche di consentire all'occhio umano di ricostruire immagini di oggetti posti al di là del manufatto.

L'effetto trasparenza si coglie, dall'esterno, soprattutto nelle ore notturne, quando con il buio

il “cemento trasparente” lascia filtrare le luci interne.

Per la facciata del nostro intervento abbiamo così deciso di utilizzare questi pannelli, scegliendo però diverse gradazioni di trasparenza per perseguire in qualche modo il concept iniziale. Ponendo infatti pannelli maggiormente trasparenti alla base e totalmente opachi in sommità, si avrà così l'impressione che andando verso il basso, all'opposto delle rovine, il volume viene svuotato.

Questi pannelli, sviluppati a partire del progetto del padiglione Italia, vengono oggi sviluppati e prodotti sotto il brand i.light, che fa parte di un più ampio lavoro svolto dal Gruppo Italcementi per innovare il settore del cemento e del calcestruzzo. Pannelli della stessa azienda verrebbero utilizzati poi anche per il rivestimento delle rimanenti facciate, nello specifico, si tratterebbe di pannelli sempre in calcestruzzo, denominati TX Active, fotocatalitici antinquinanti e autopulenti.

6. LA COLLEZIONE MUSEALE

Ritrovamenti di sculture, probabilmente fortuiti, sono ricordati agli inizi del Seicento, ma il primo scavo intenzionale si deve alla famiglia Fontana, che possedeva nella seconda metà del Settecento l'attuale palazzetto d'ingresso al teatro; ne emersero numerosi elementi, prevalentemente in marmo, che provocarono in città una rinascita dell'interesse per l'antico monumento.

In seguito, sostenuto e consigliato da Gaetano Pinali, interessante figura della cultura veneta dei primi decenni dell'Ottocento, il ricco commerciante veronese Andrea Monga (1774-1861) diede avvio ad un acquisto a tappeto dei fabbricati costruiti sull'area del teatro, allora quartiere povero nella geografia urbana, decidendo però di demolirne solo una parte e di mantenere i percorsi interni alla zona.

Per circa una decina d'anni (1834-1844), Monga condusse scavi, mettendo in luce alcune zone e arrivando ad aprire al pubblico la parte scoperta della gradinata occidentale della cavea; numerose e di rilievo furono le sculture emerse, per alcune delle quali Monga ordinò restauri integrativi, con risultati talvolta fuorvianti.

Dopo alcuni saggi di scavo, nel 1895 Serafino Ricci diede alle stampe la prima monografia scientifica sul teatro, ben documentata e ricca di notizie.

In seguito, il Comune di Verona acquistò l'area dagli eredi di Monga e avviò un periodo di scavi e di cospicue ricostruzioni, che diedero alla zona l'aspetto attuale. Nel 1919-1923, venne allestito nel convento il Museo Archeologico, in cui confluirono i reperti del teatro

(tranne alcuni, conservati nel Museo Maffeiano, che vi furono trasferiti successivamente). In seguito, in particolare alla fine degli anni Trenta del secolo scorso, si ebbero interventi di pulitura e rimessa in luce di alcuni ambienti.

Purtroppo le sculture non decorative in marmo rinvenute nel teatro veronese sono in stato fortemente frammentario (ad esempio, ventre panneggiato di statua colossale maschile, Fig. 65) e non consentono l'identificazione dei personaggi rappresentati, anche nel caso di una testa coronata degli inizi del III secolo (Fig. 66). Sorte analoga hanno subito le immagini in bronzo, di cui restano pochi frammenti che lasciano appena intuire l'impatto originario di queste sculture, come le zampe di una statua equestre probabilmente imperiale in bronzo dorato (Fig. 67) e un piede maschile maggiore del vero (Fig. 68).

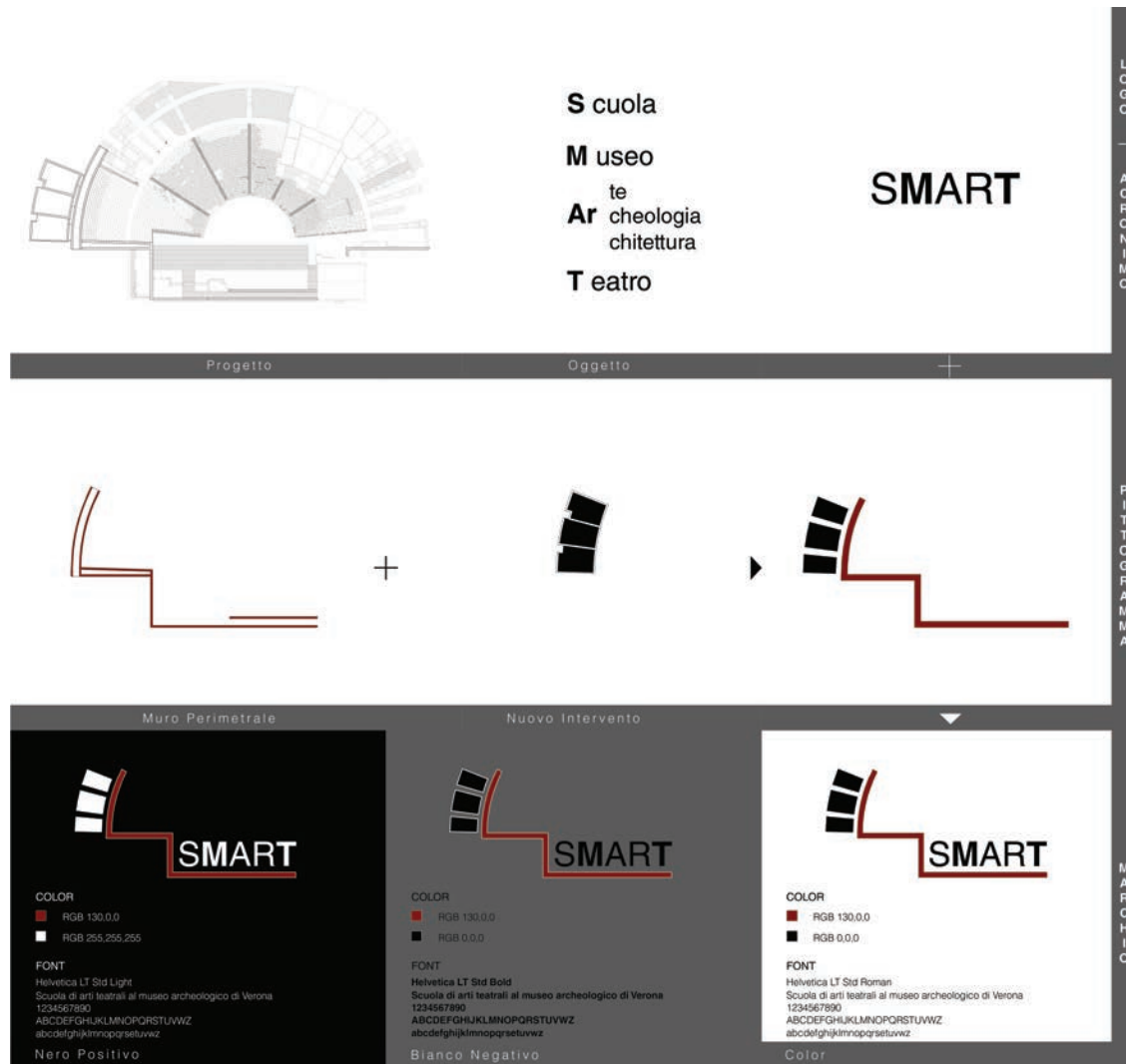
6.1. Le teche espositive

Tutti gli espositori presenti all'interno del museo sono stati progettati perseguendo un'ottica funzionale adottando un linguaggio essenziale come ogni limitato intervento sull'esistente.

Ogni elemento espositivo è realizzato utilizzando vetro e acciaio. La teca espositiva rappresentata nel dettaglio a fianco contiene al suo interno una struttura di sostegno realizzata mediante travi in acciaio, sospesa con dei tondini fissati a quota 9,15 m e ancorata con altrettanti tondini al pavimento, per evitare l'oscillamento della medesima rivestita da lamiera in acciaio.

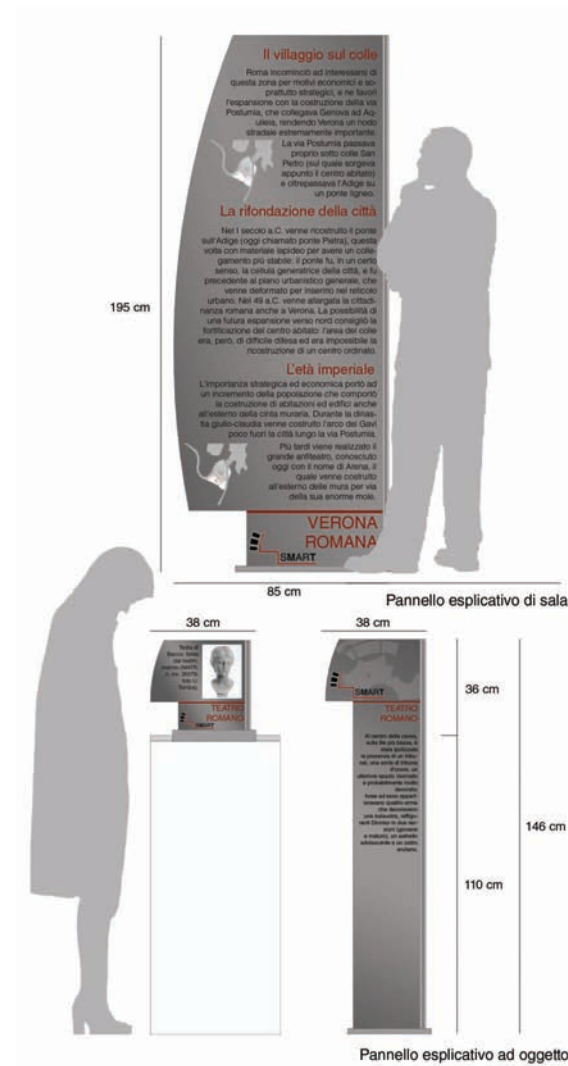
Delle fonti luminose collocate all'interno della struttura illuminano i reperti soprastanti a loro volta protetti da lastre di vetro sia lateralmente che superiormente, consentendo la loro visitabilità dall'alto.





7. IL PROGETTO DI IMMAGINE COORDINATA

L'immagine coordinata è costituita dall'insieme degli artefatti che compongono un codice espressivo finalizzato alla comunicazione visiva e con cui l'ente gestore si relaziona con il mondo esterno e quindi sia con i potenziali fruitori e visitatori dell'area archeologica, sia con gli abituali frequentatori (scuole). La proposta presentata è esemplificata dallo studio del marchio, ovvero dall'individuazione di un logo e di un pittogramma. La prima fase si è concentrata sullo studio di un acronimo che accorpasse le funzioni del nostro progetto, individuato in SMART. Successivamente ci siamo lasciati ispirare dagli elementi più rilevanti del progetto per creare un simbolo che potesse essere di immediato riconoscimento. Il muro perimetrale e il triplice blocco del nuovo intervento vanno così a formare la traccia del pittogramma. L'accostamento di quest'ultimo con il logo forma il marchio. Stabilito il marchio si è passati ad una sua declinazione cromatica e a una scelta della font che ne connotasse il lettering. Si è optato per l'Helvetica LT Std, utilizzato nel Roman, Bold e Light. Esso viene utilizzato sia per il logo sia per eventuali testi. Pittogramma e font determinano quindi il logo istituzionale della Scuola di arti teatrali e performative presso il Teatro e Museo Romano di Verona. Il logo così descritto è da sviluppare a livello esecutivo per essere declinato sui diversi format a cui esso è applicabile, dal cartaceo istituzionale (biglietti d'ingresso, carta da lettera, buste, brosure e cataloghi) al prodotto multimediale (cd-rom, website ufficiale), fino alle applicazioni di tipo commerciale (oggetti da gift-shop museale) e alla segnaletica museale interna ed esterna.



BIBLIOGRAFIA

IL TEATRO ROMANO

DAL FORNO, Federico, "Il teatro romano di Verona," Vita veronese, 1954.

DAL FORNO, Federico, "Il teatro romano," Vita veronese, 1975.

FRANZONI, Lanfranco, "Il teatro romano di Verona," Vita veronese, A. 16, 1963, pp. 178-187.

FRANZONI, Lanfranco, "Un Mancato restauro del Teatro Romano," Vita veronese, n. 11-12, 1969, pp. 421-424.

FRANZONI, Lanfranco, Il Teatro Romano: la storia e gli spettacoli, Comune di Verona, Assessorato alla cultura, 1988.

CESSI, Camillo, "Andrea Monga ed il Teatro Romano di Verona," Madonna Verona, n. 4, 1921, pp. 229-242.

CIPRIANI, Eugenio, "Il Teatro romano," Verona Time, n. 2, 1995, pp. 10-24.

FONTE BASSO, A., "Il Teatro Romano di Verona," Le vie d'Italia, n.10, ottobre 1935, pp. 789-797.

ALBASINI, Attalo, "La Ricostruzione del Teatro Romano di Verona," Emporium, vol. 28, 1908, pp. 53-61.

BOLLA, Margherita, Il teatro romano di Verona e le sue sculture, Comune di Verona, Direzione Musei d'Arte e Monumenti, 2010.

BOLLA, Margherita, "Sculture del teatro romano di Verona, decorative, e ioniche," Quaderni del civico museo archeologico e del civico gabinetto numismatico, fasc.2, 2005, pp. 7-89.

BOLLA, Margherita, "Il recupero delle sculture del Teatro Romano di Verona," 2011, pp. 170-175. S.l. s.n.

BOLLA, Margherita, "Testimonianze archeologiche di culti a Verona e nel territorio in età romana," Verona storico-religiosa. Testimonianze di una storia millenaria, Verona 2009, pp. 9-31.

BOLLA, Margherita, "Le iscrizioni del teatro romano di Verona," Vita economica e sociale nella Cisalpina romana, Atti delle Giornate di studi in onore di Ezio Buchi, Verona, 2008, pp. 77-101.

BOLLA, Margherita, "Sculture del teatro romano di Verona, decorative e iconiche," Quaderni del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano," 2005, pp.

7-89.

GHIRARDINI, Gherardo, *Il Teatro romano / discorso di Gherardo Ghirardini letto nell'occasione della visita di S.M. il Re il 17 marzo 1906*, Verona, Stabilimento Tipo-Litografico G. Franchini 1906.

GHIRARDINI, Gherardo, *Il Teatro Romano di Verona*, Verona, Stabilimento Tipo-Litografico G. Franchini, 1906.

FRANZONI, Lanfranco, "Nuovi elementi per la conoscenza del Teatro Romano di Verona", *Nova Historia*, n. 1, 1961, pp. 55-62.

FRANZONI, Lanfranco, "Vent'anni di interventi conservativi al Teatro Romano e Museo Archeologico", *Vita veronese*, A.32, 1979, pp. 315-319.

FRANZONI, Lanfranco, "Il museo Archeologico del Teatro Romano", *Verona Produce*, n.4, 1980.

FRANZONI, Lanfranco, "La Grotta di S. Siro al Teatro Romano di Verona", *Vita Veronese*, n. 10, 1961, p. 394.

MELANI, Alfredo, "I nuovi scavi del Teatro Romano di Verona", *L'illustrazione Italiana*, n. 41, 1905, pp. 358-359.

AA.VV., *Italia Antiqua. Envois degli architetti francesi (1811-1950). Italia e area mediterranea*.

Catalogo della mostra, Parigi-Roma, 2002.

PESCI, F., "La rappresentazione di Verona romana e dei suoi monumenti", *Imago urbis. Il volto di Verona nell'arte*, Verona, 2001, pp. 31-46.

CENZON, M., "Il complesso del teatro romano di Verona: un sito d'eccezione per la compresenza di monumenti di epoche diverse", *Conoscere la storia antica attraverso i musei archeologici*, Venezia, 2006, pp. 145-152.

ARZONE, A., NAPIONE, E., "Gli edifici da spettacolo nell'Iconografia Rateriana", *La più antica veduta di Verona. L'Iconografia Rateriana. L'archetipo e l'immagine tramandata*, Congress Proceedings, Verona, 2012, pp. 99-107.

IL PROGETTO SUL TEATRO ROMANO DI VERONA

GRASSI, Giorgio, *La costruzione logica dell'architettura (1967)*, Nuova ed. riveduta, Milano, Angeli, 2008.

PIERINI, Simona, a cura di, "Progetti per la città antica / Giorgio Grassi", Milano, F. Motta, 1995.

IMBRIGHI, Giampaolo, "Architettura, progetto e costruzione", Roma, Kappa, 2009.

QUINTELLI, Carlo, a cura di, *La città del teatro: per una scuola di architettura: seminario di progettazione architettonica*, Milano, Abitare Segesta cataloghi, 1995.

PINELLI, Antonio, I teatri : lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera, Firenze, Sansoni, 1973.

MASI, Fausto, Costruire in acciaio : vantaggi delle costruzioni di acciaio, formazione di strutture portanti, estetica delle strutture di acciaio, economie nel costruire, acciai impiegati, normativa, progetto, lavorazione e montaggio, schemi e particolari costruttivi di edifici civili e industriali, ponti stradali e ferroviari, pali e torri, Milano, U. Hoepli, 1996.

MEZZINA, Mauro, a cura di, Costruire con il cemento armato, Torino, UTET libreria, 2001.

SITOGRAFIA

www.wikipedia.it

www.comune.verona.it

www.cittadiverona.it

www.verona.com

www.theatrum.de

www.italcementi.it

www.archiportale.com

11	1. Verona, 1913.	19. Iconografia Rateriana, particolare: l'Arena.	19
13	2. Verona romana- repubblicana.	20. prospetto ad arcate cieche a est della cavea del teatro romano.	20
13	3. Ricostruzione ideale della città romana di Verona, I sec d.C.	21. Adriano Cristofali, la zona del Teatro romano, particolare.	21
14	4. Verona Romana e le sue direttrici.	22. Giovanni Maria Falconetto, <i>Segni zodiacali: Acquario</i> , 1520 circa, affresco, Mantova, Palazzo d'Arco.	22
15	5. Planimetria dell'area del Foro.	23. Giovanni Maria Falconetto, <i>Segni zodiacali: Cancro</i> , 1520 circa, affresco, Mantova, Palazzo d'Arco.	23
16	6. Verona Romana- Imperiale.	24. Marcello Fogolino, <i>Miracolo del Serpente</i> , 1547, affresco, Ascoli Piceno, Museo Diocesano.	24
16	7. Mura romane di Gallieno.	25. Giovanni Caroto, <i>Ricostruzione del Teatro romano di Verona</i> , Verona, Biblioteca Civica.	25
17	8. La via Postumia.	26. Anonimo, <i>Veduta dela antica Naumachia</i> , fine XVIII secolo, olio su tela, Verona, Musei Civici.	26
18	9. L'Arco dei gavi.	27. Anonimo, <i>Veduta del antico teatro de Veronesi</i> , fine XVIII secolo, olio su tela, Verona, Musei Civici.	27
18	10. Piazza Bra.	28. Andrea Palladio, Pianta del Teatro romano di Verona, disegno, Londra, Royal Institute of British Architects	28
18	11. Porta Leoni.	29. Carlo Ferrari, detto il Ferrarin, <i>Veduta del Colle di S. Pietro</i> , forse 1835-1840, olio su tela, Verona, Musei Civici.	29
18	12. Porta Borsari.	30. Allegoria di Verona, copia eseguita da Bisesti di un frammento di pergamena posseduta da Andrea Monga, Verona, Biblioteca Civica.	30
19	13. Muro di Gallieno.	31. Il Teatro Romano e il convento dei Gesuati visti dall'alto.	31
19	14. Piazza Erbe.	32. Pianta di Verona nel I sec. d.C. con i principali monumenti, da Cavalieri Manasse, 2003.	34
19	15. Ponte Pietra e Teatro Romano.	33. Verona romana nella prima metà del I sec. d.C., con il teatro sullo sfondo (ricostruzione Accademia Cignaroli di Verona, con la consulenza di M. Bolla).	35
20	16. Fregio storico con l'assedio di Verona, Roma, Arco di Costantino.	34. Sezione del colle di san Pietro (a: da Malnati, Salzani, Cavalieri Manasse 2004.	35
19	17. <i>Iconografia Rateriana</i> , copia del 1739, disegno a inchiostro e acquerello su pergamena, Verona, Biblioteca Capitolare.		
21	18. Iconografia Rateriana, particolare: l'area del Teatro Romano.		

36	35. Teatro e odeon in rapporto al percorso della via Postumia, da Cavalieri Manasse, 1998.	56. La galleria ad archetti.	45
36	36. E.J.B. Guillaume, Sezione del colle di san Pietro, 1860.	57. La galleria ad archetti.	
37	37. Iscrizione falsa dagli scavi di Andrea Monga.	58. La galleria ad archetti.	45
37	38. Iscrizione relativa alla costruzione del teatro con indicazione della spesa in migliaia di sesterzi, frammento.	59. Vista di una della grandi terrazze.	46
37	39. Iscrizione relativa alla costruzione (o ad un restauro) del teatro, Museo Maffeiano.	60. Pilastrino con iscrizione S(everai) L(uci) C(aeli).	47
38	40. "Passeggiata" superiore, opus reticulatum con motivo decorativo.	61. Iscrizione in onore di Marco Septimio Aurelio Agrippa, nel portico del teatro di Lepcis Magna, in Libia.	48
38	41. Scaletta mediana della cavea.	62. Testa di Bacco, forse dal teatro, marmo.	49
38	42. Pavimento in opus sectile dell'orchestra, ricostruito o integralmente ricreato agli inizi del Novecento.	63. Satiro con il tipico bastone dei pastori, su oscillum in marmo.	49
38	43. Prima passeggiata: resto di un canale laterizio entro una semicolonna (quasi scomparsa) del prospetto architettonico in tufo.	64. Sileno con fichi, su oscillum in marmo.	49
39	44. Fontana (priva della vasca inferiore) sulla parete di fondo del ninfeo della Grande Terrazza.	65. Baccante, marmo.	49
40	45. Struttura del teatro greco.	66. Testa con corona, marmo.	50
40	46. Struttura del teatro romano.	67. Plastico del teatro, tratto nel 1997 dai disegni di Andrea Palladio.	51
41	47. Pianta del teatro (rilievo Leone Benvegnù, 1980).	68. Ricostruzione dell'Acropoli di Verona.	51
41	48. Corridoio orientale.	69. Jean Baptiste Guillame.	52
42	49. L'edificio scenico.	70. Jean Baptiste Guillame, Disegno esposto n° 6, Veneto., Teatro di Verona, stato attuale, pianta generale a 0,00V.	55
43	49. L'edificio scenico.	71. Jean Baptiste Guillame, Disegno esposto n°7, Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, prospetto geometrico a 0,01.	57
43	51. Vista della cavea con la chiesa di S. Siro e Libera.	72. Jean Baptiste Guillame, Disegno esposto n°7, Veneto. Teatro di Verona, stato restituito, pianta del livello inferiore a 0,00V.	58
44	52. Sostruzioni della cavea, parte orientale.	73. Jean Baptiste Guillame, Teatro di Verona, stato restituito, pianta del livello superiore a 0,00V.	59
44	53. Ima e summa cavea.	74. Jean Baptiste Guillame, Teatro di Verona, stato restituito, prospetto a 0,01.	60
44	54. Vomitorio di accesso alle praecintio.	75. Jean Baptiste Guillame, Veneto. Teatro di Verona, stato restituito, sezione a 0,01.	61
45	55. Vista della cavea con il loggiato.		

- 61 76. Jean Baptiste Guillame, Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, sezione generale a 0,00v.
- 62 77. Jean Baptiste Guillame, Veneto. Teatro di Verona, stato attuale, sezioni parziali a 0,01.